OPERE

DI

ANTONIO RAFFAELLO

MENGS

TOMO SECONDO

OPERE
DI
ANTONIO RAFFAELLO MENGS
PRIMO PITTORE
DELLA MAESTA'
DI CARLO III
RE DI SPAGNA
EC. EC. EC.

PUBBLICATE
DA
D. GIUSEPPE NICCOLA D'AZARA.

PARMA
DALLA STAMPERIA REALE
CIƆ. IƆCC. LXXX.

LETTERA
DI
ANTONIO RAFFAELLO MENGS
A MONSIGNOR FABRONI
PROVVEDITORE GENERALE
DELL'UNIVERSITA' DI PISA.

NOTA DELL' EDITORE.

La seguente Lettera è in risposta ad una scritta a MENGS *l'anno scorso da Monsignor Fabroni Precettore de' Principi Reali di Toscana, e Soggetto ben noto nell'Italia per la sua letteratura.*

Quel Prelato avea fatta una descrizione del famoso Gruppo della Niobe, che da Roma fece trasportare a Firenze pochi anni sono il Gran-Duca, Principe amante di tutto il buono. Ma sapendo esso Prelato quanto valeva il consiglio di MENGS *in queste materie, gl'inviò la sua Dissertazione prima di pubblicarla, chiedendone il suo parere.* MENGS *si trovava allora in uno stato di salute il più deplorabile, e sì spossato, che si temeva morto ad ogni istante; ciò nondimeno ei dettò la seguente Lettera con le Note, che l'accompagnano, le quali versano su varj punti della suddetta Dissertazione, la quale è uscita ultimamente alla luce, e l'illustre Autore si è saviamente approfittato de' suggerimenti di* MENGS.

ECCELLENZA.

Le chiedo umilmente perdono di non avere immediatamente risposto alla gentilissima sua Lettera, essendo stato impedito da un'estrema debolezza di salute, che appena mi ha permesso di parlare quanto bisogna per dettare una Lettera, trovandomi poco meno che privo affatto di voce. In oltre l'incarico, che si degna V. E. darmi, cioè di dirle il mio sentimento sopra la Dissertazione inviatami, è cosa superiore alle mie forze in tutti i tempi, ma maggiormente nel presente, in cui non mi trovo in istato di applicare. La buona volontà di ubbidire all'E. V. mi ha fatto vincere ogni altro riguardo; onde passo all'esecuzione de' suoi comandi, e la supplico di gradire qualunque sieno queste mie Riflessioni deboli, o buone.

Ho più volte riletta la Dissertazione sopra la Raccolta delle Statue della Favola di Niobe, e parmi aver riconosciuto essere intenzione di V. E. di fare un'elegante, ed erudita descrizione di essa Raccolta quasi in forma di Panegirico, rilevando ogni bellezza dell'Arte al sommo grado, per dare quello splendore, che merita una tanta Opera. Sotto questa vista non posso che ammirare la dotta Scrittura, trovandovi tutto quello, e an-

co di più, che avrei potuto desiderare; non ostante qualche piccola cosa, anche quasi indifferente, che ho notata nell'annesso foglio co' numeri al margine della prelodata Opera.

Sono convinto, e persuaso, che il modo tenuto da V. E. in questa Dissertazione, è quello, che deve tenersi parlando di cose possedute da gran Principi, e lodate dal Pubblico; onde parlandone in altro modo non si potrebbe essere approvato nè dall'una, nè dall'altra parte, poichè la critica solo si rende utile coll'andare degli anni, quando la forza del dispiacere, che quella reca, è scemata, e lascia luogo ad ognuno di accettare la verità. Se però la prudenza obbliga a temperare la troppa sincerità, che potesse far dispiacere ad altri, e danno a chi la espone, l'amicizia deve togliere i soverchj riguardi, e permettere quella sincerità, che altrimenti permessa non sarebbe; onde suppongo, che con l'E. V. mi sia lecito palesare alcuni sentimenti, che con altri tacerei.

Non potrà essere sfuggito dai lumi di V. E. la grande disuguaglianza delle Figure, che compongono la Raccolta delle Statue della Favola di Niobe, la grande scorrezione di molte di esse, e la superiorità in bellezza di molte altre Statue, che abbiamo degli Antichi. Nel Vaticano si conserva una Venere assai mediocre, e quasi goffa, ma con la testa molto bella, eguale alla Niobe, e quella testa certamente è la sua, non essendole mai stata staccata. Que-

sta Statua è certamente copia d'altra assai migliore; ed a Madrid nel Reale Palazzo si conserva una Testa in tutto similissima a questa della Venere del Vaticano, ma di una perfezione tanto maggiore, che non vi resta quasi comparazione. Così suppongo sarà successo delle Statue della Favola di Niobe, che ci pajono assai belle perchè non abbiamo più le bellissime; onde non posso mai credere, che l'E. V. consideri questa Raccolta come veramente opera di uno de' sommi Artefici; mentre potrebbe prendersi piuttosto per una copia fatta da migliori originali, eseguíta da diversi Artefici più, o meno buoni, e forse anche aggiuntevi da questi quelle figure tanto inferiori. Si può dare in oltre, ch'elleno sieno in parte rilavorate ne' bassi tempi, e storpiate tanto co' moderni, che cogli antichi ristauri fatti avanti, che fossero dissotterrate: onde l'indagare se tal Opera sia di Scopa, o di Prassitele, è certamente un bell'ornamento della scrittura; ma io temo, che alla vista delle Statue comparirà superfluo: oltre che egli è ben difficile, che noi possiamo distinguere quello, che non si poteva determinare al tempo di Plinio, il quale sufficientemente ci mostra, che la diversità di stile dovea essere quasi insensibile.

Non creda l'E. V., che io sia sprezzatore de' monumenti dell'Antichità, o in particolare, che io ammiri poco quelli, de' quali si tratta: ben al contrario ne venero molti altri assai inferiori; ma faccio una distinzione

nelle parti dell'Arte fra bontà di stile, e perfezione dell'Opera. Il primo ci fa conoscere la norma delle massime, con cui gli Antichi operavano; ma la perfezione è particolare agli Artefici più, o meno abili. In considerando la prima parte, io ammiro quasi tutti i monumenti dell'Antichità, eccettuando solamente quelli del tempo, in cui la troppa ignoranza degli Artefici impediva lasciar traccia nelle Opere loro dell'ammaestramento de' Maggiori. Ma quando considero anche i più lodati monumenti dell'Antichità nella parte della perfezione, non li trovo tutti meritevoli delle estreme lodi, che leggiamo, che gli furono concesse da tanti uomini illuminati, e grandi; onde indagando sempre più la verità sì nell'Istoria, che nelle Opere medesime, mi pare incredibile, che noi possediamo Opere de' più celebrati Artisti dell'Antichità; e se anche agli occhi miei compariscono insuperabili quelle, che abbiamo, accuserò la mia propria ignoranza piuttosto che cedere alla ragione, la quale mi dice, che non sono di quelle.

Quando Roma più volte fu spogliata di Statue, non si saranno al certo lasciate le Opere de' più insigni Artefici. Tutti i nomi, che leggiamo ne' marmi antichi, sono oscuri nell'Istoria, oltre che molti sono falsificati da' Moderni, e forse inventati, come quello di Glicone. Fedro ci attesta, che sino dal suo tempo si apponevano nomi finti alle Statue; e tale sarà forse quello di Lisippo nell'Ercole di Pitti. Ma che diremo nell'ammirare

il sublime Apollo di Belvedere lavorato in marmo d'Italia? Come tante altre Statue molto eccellenti, confrontando Plinio dove ne parla come di una scoperta nova delle cave di Luni? Chi ci assicura, che il superbo Gruppo del Laocoonte sia quello encomiato da Plinio? E quando anche fosse, non sia fatto in tempo del medesimo Tito, e lodato dall'Istorico per secondo fine? Tanto più, che questi è di cinque pezzi di marmo, e nel Figlio maggiore è una scorrezione troppo notabile.

Ella mi dirà, come mai dovevano essere quelle Opere insigni? Questo appunto umilia noi, che non sappiamo conoscere abbastanza, ed innalza la grandezza de' Greci; e parmi, a dire il vero, che sarebbe assai più utile all'avanzamento dell'Arti del Disegno, che si riguardassero i monumenti restatici per principalmente congetturare con retta ragione quali dovevano essere quelli, che abbiamo perduti. Al contrario riputandoli ora per i più eccellenti, molti de' nostri Artefici scusano la propria ignoranza con dire, che anche in questi capi d'opera trovansi degli errori, e non già qualche imperfezione, come effettivamente poteva trovarsi anche nelle Opere più insigni, essendo l'imperfezione inseparabile dall'umanità.

Mi si affollano mille pensieri su questo soggetto; ma non voglio incomodar l'E. V., nè mi fido di esporli intelligibilmente; onde passo a baciarle umilmente le mani, e sono Di V. E.

1. Sarebbe una disgrazia se l'eccellenza delle Arti dipendesse dalla libertà incompatibile coi tempi nostri: onde questo pensiero scoraggirebbe ed i Principi nel proteggerle, e gli Artefici nell'esercitarle.

2. Parmi, che i Pittori, e gli Scultori della prima Epoca non abbiano cercata la grazia, ma solamente l'imitazione del vero, e successivamente il Bello, il quale già esclude ogni asprezza; e per quanto si può conoscere dalle poche Pitture antiche, che ci restano, il loro Stile era più soave, il Chiaroscuro più dolce, ed i Contorni più semplici, ed intrecciati che nella Pittura moderna, siccome più eleganti, e grandiosi insieme erano nella Scultura.

3. Non arrivo a comprendere come mai la grazia possa chiamarsi austera, essendo due qualità direttamente opposte.

4. Credo, che Prassitele, ed Apelle non mutassero tanto le forme, quanto il modo, esprimendo sotto modo più facile le forme della Bellezza.

5. Che nell'Arte sia più di una grazia io non comprendo. I Disegni di Raffaello, di Lionardo, e del Sarto meritano il nome di belli, come anche quelli di Guido, e dell'Albano: quelli del Correggio sono graziosi, quelli del Parmigianino sono smorfiosi, e manierati.

6. Il tagliente de' sopraccigli non è distintivo de' tempi, ma piuttosto è servito agli Antichi per dimostrare il colore de' sopraccigli, i quali se sono neri, danno

della severità, la quale perciò dovettero esprimere colla maggior acutezza dell'angolo del sopracciglio. Infatti nelle Teste di Giove si osserva il sopracciglio costantemente acuto, e nelle Deità di pelo biondo si vedé addolcito: se fosse stile si troverebbe ancora questo carattere angolato nella bocca, nel naso, ed in tutte le altre parti, come in alcuni monumenti Etruschi, o antichissimi Greci effettivamente si osserva.

7. Il buon Winckelmann era alquanto visionario, difetto scusabile negli Antiquarj. Io tengo la Testa di gesso, di cui egli parla: i sopraccigli non mostrano notabil differenza; nè Plinio ha mai detto, che vi fossero due Niobe, una di Scopa, l'altra di Prassitele.

8. Parmi, che la differenza delle forme tra Madre, e Figlie consista più nella maggior, o minor gentilezza, che nel carattere proprio delle forme.

9. Se gli si concede la dolcissima armonía, si distruggerà con ciò lo stile austero. L'austero solo può essere nello stile sublime, ed al più nel bello; ma mai nel dolce, e nel grazioso.

10. Le mammelle non lasciano di essere abbondanti; ma bensì sono calate dalla loro altezza, come succede nelle Donne di avanzata età.

11. Non parmi, che questa figura rappresenti uomo moribondo, ma bensì morto; ed il petto non mi sembra molto gonfio di muscoli, ma solamente la struttura è di un Giovane esercitato, come anche adesso ne vediamo

nella natura, benchè pochi; ma questa struttura dipende più dalle ossa del torace, che da' muscoli. Non saprei convenire, che i Greci aumentassero l'apparenza de' muscoli; ma solamente parmi, che elegessero quel vero più confacente all'idea del soggetto, che volevano rappresentare; poichè il loro sistema, e l'årte, che aggiungevano al vero, non consisteva mai nè in accrescere, nè in mutare il vero, ma solamente nello scegliere il più bello, e simplificare le forme. Il Laocoonte è rappresentato un vecchio forte, sano, convulso dal veleno, e niente più; ma il Torso è, come ho visto più volte, il vero.

12. Credo, che se l'E. V. considererà bene le parole di Plutarco, non potrà condannarlo, poichè non pare ch'ei voglia dire, che i Pittori negligentassero le altre parti, ma solamente porta il paragone del Pittore dicendo, che nel fare l'immagine di un uomo si applica ad esprimere gli occhi, e tutte le parti del volto, dove risiede, per così dire, l'anima, non ponendo tanta cura alle altre parti; ma ciò si deve solamente intendere rispetto alla somiglianza di un tale, o tal altro uomo, perchè ivi si tratta di un Ritratto, su cui va la comparazione: infatti vediamo le Statue antiche colle teste de' Ritratti, e li corpi nella più elegante proporzione, che forse non avea tal persona; ed Alessandro dipinto da Apelle col folgore in mano, avrà avuto il volto di Alessandro, ma non la sua figura.

13. Per quanto io abbia osservato le Teste antiche, queste hanno sempre gli occhi men lunghi che le buone Teste moderne; ma bensì la grandiosità loro consiste nella forma, nel taglio, e nell'esatta incassatura, secondo il vero bello.

14. Ben lungi che le ossa, che circondano l'occhio, debbano essere grandi: questa dottrina sarebbe anzi pericolosa; mentre gli Antichi hanno il giugale sempre piuttosto poco rilevato, per non islargar la faccia, e renderla triangolare.

15. Il termine di *Scorcio* appartiene alla Pittura, e non ha luogo nella Scultura, se non fosse, che si volesse dire lo scorciamento de' muscoli nella contrazione loro, e il conseguente effetto delle piegature di un membro.

16. Potrei chiedere un poco d'indulgenza per i Moderni; poichè non è necessario biasimarci per lodare gli Antichi, ai quali forse nella viva espressione si potrebbe dire essere superiori alcuni Moderni.

17. Pare, che si faccia gran torto a Lionardo, a Michelangelo, a Raffaello, ad Andrea del Sarto, a Tiziano, a Correggio, a Paolo, e a tanti altri quando il risorgimento della Pittura si voglia ascrivere a Caracci, e forse solamente a favore delle Niobi; eppure il profilo di spalle della Donna nella Trasfigurazione, e l'altra vicino al Lunatico, e molte altre di Raffaello somigliano molto più alle Niobi che le Teste dell'istesso Guido.

FRAMMENTO
DI UNA
SECONDA RISPOSTA DI MENGS
A MONSIGNOR FABRONI
SU LA NIOBE.

SECONDA NOTA
DELL' EDITORE.

Questa fu la Lettera, che Mengs *inviò a Monsignor Fabroni. Ho inoltre ritrovato nelle carte del nostro Pittore Filosofo un Frammento d'un'altra Risposta, che pensava fargli più abbondante; e siccome contiene anche questo pezzo alcune notizie utili, non voglio privarne il Pubblico, stimando preziosa ogni produzione di quest'Uomo insigne.*

ECCELLENZA.

Essendomi stata consegnata la Dissertazione fatta da V. E. sopra la raccolta delle Statue della famiglia di Niobe insieme colle stampe, e con un suo gentilissimo foglio, ebbi la maggior curiosità di leggere essa Dissertazione, in cui non trovai che ammirare la delicatezza de' suoi sentimenti, e la sua penetrazione ne' segreti dell'Arte; onde pensai risponderle subito senza estendermi in ulteriori riflessioni. Ma avendo poi considerato, ch'ella m'imponeva esaminar tutto con la maggior cura, e palesarle con ogni candidezza quanto si presentasse alla mia mente, ho risoluto ubbidirla.

Le dico primieramente, che io non so mettere eccezione al suo Scritto, che a me sembra assai bello, poichè ella è entrata nella Favola con tale vivacità, che le dà un'aria di vero.

Suppongo, che V. E. abbia fatto esaminare da' Periti se il marmo, di cui sono scolpite le suddette Statue, sia Greco, o d'Italia; poichè se fosse dell'ultimo, cessarebbe in un tratto la questione se sieno opera di Scopa, o di Prassitele, restando escluso l'uno, e l'altro. Io confesso in oltre a V. E., che questi due Artisti mi sembrano sì rispettabili, sì grandi, e di tanta eccellenza,

che non so indurmi a credere, che noi abbiamo niuna Opera loro tra quelle, che ci sono rimaste de' Greci. Parmi ancora dal detto di Plinio, che la differenza degli stili di questi due insigni Scultori non fosse molto considerabile, poichè anche allora si stentava molto a distinguerla.

Mi sia permesso il fare qualche riflessione sulla difficoltà, ch'io trovo a crederci possessori delle Opere eccellenti dell'Antichità. Ognun sa, che Roma fu spogliata più volte delle cose migliori per adornarne Costantinopoli, e che a' tempi di Teodosio, e di altri furono in Roma distrutte tutte le Statue; onde si può arguire, che quelle, che scapparono da sì crudele sentenza, dovettero essere delle meno famose, o di quelle, che stavano in siti ignobili, e negletti.

Se l'eccellenza d'un'Opera ci può persuadere, che taluna sia de' Maestri più insigni, sarà il Gladiatore Borghese di Agasias; ma questo nome non si trova in veruno degli Autori antichi, che parlano degli Artisti eminenti: lo stesso può dirsi del Torso di Belvedere. Quel nome di Glicone apposto all'Ercole Farnese, ci deve far sospettare di qualche falsificazione, perchè oltre a non aversi alcuna notizia d'un valente Scultore di tal nome, trovasi nel Palazzo Pitti un altro Ercole rassomigliantissimo al predetto col nome di Lisippo, il che mi fa credere esser queste di quelle Opere, alle quali gli Antichi apponevano nomi speciosi, come dice Fedro nel

Proemio del Lib. v. Se l'Ercole Farnesiano fosse vera opera di Glicone, colui, che lo copiò per fare quello de' Pitti, gli avrebbe inciso lo stesso nome per uguagliarlo all'originale. Io suppongo questo una copia dell'altro per la grande rassomiglianza, e per essere posteriore, sembrandomi un Ritratto di Commodo. Si può aggiungere ancora, che nè Fulvio Orsini, nè Flaminio Vacca, i quali descrivono il ritrovamento del Farnesiano, non fanno parola della Iscrizione, mentre l'ultimo parla di quella de' Pitti. Aggiungasi ancora, che la maniera come sono scolpite le lettere in queste Iscrizioni, non è certamente quella, che usavano i Greci del buon tempo.

Ma che diremo della più bella delle Statue antiche, che ci sono rimaste, qual è quella di Apollo Pitio in Belvedere? La supporremo una di quelle Opere, che hanno immortalato i loro Autori? Se la sua bellezza ci fa credere di sì, è certo però, ch'ella è di marmo di Carrara, o di Seravezza, e quand'anche si volesse sostenere, che qualche insigne Greco l'avesse scolpita in Italia, Plinio però ci attesta, che la suddetta Cava di Luni, o sia di Carrara, si era scoperta di fresco; e per conseguenza è probabile esserne stata fatta la Statua in tempo di Nerone, e posta a Nettuno, ove fu ritrovata; e forse il suo Autore non sarà stato dell'abilità degli altri Artisti impiegati da quell'Imperatore ne' suoi edifizj di Roma, dove necessariamente si doveano lavorare le cose più pregevoli.

In maggior dubbio potrebbe involgerci il maraviglioso Gruppo del Laocoonte, il capo d'opera fra tutti i monumenti rimastici dell'Antichità, e lavorato con tal maestría in marmo Greco, che non lascia punto esitare della superiore abilità dello Scultore. Di questa Opera Plinio fa il maggior elogio, dicendo, ch'era la più bella, che si conoscesse. Ma si potrebbe domandare, se Plinio sia un Giudice competente, dacchè egli ammira sopra tutto i Serpenti, ch'egli chiama Dragoni; nè mostra grande intelligenza chi ammira tanto una cosa accessoria, perchè ella discrediterebbe la principale. Si potrebbe anche dubitare se questo sia il medesimo Gruppo, di cui parla Plinio, poichè egli lo fa d'un sol pezzo di marmo, mentre è composto di cinque. Il nome di Agesandro non si trova in altri Autori celebrato come uno Scultore eccellente; e siccome non è verisimile, ch'egli avesse fatta questa sola Opera, si può con qualche fondamento sospettare, che l'eccessive lodi, che Plinio dà a questo Gruppo, provengano da cause ben diverse, o dalla sua amicizia per quell'Artista, o dalla sua compiacenza per l'Imperator Tito, cui forse quest'Opera piaceva assai, o finalmente dalla impressione, che gli avean fatta que' Serpenti, che egli unicamente loda in un'Opera, ove sono tante altre essenziali maraviglie da osservare. Fra queste è rimarchevole il modo del lavoro del marmo, lasciato di scarpello spezialmente nelle carni, senza apparecchio di raspa, di pomice, nè di pulimento; modo di lavorare,

che si osserva in molte altre Opere egregie, come nella Venere de' Medici. Tutte le Statue lavorate in questa maniera sono meno terminate nelle parti minute, e prevale in loro un certo gusto, che non entra mai nell'Arte se non dopo vinte tutte le difficoltà, che è quando sono gli Artisti pervenuti a quella negligenza, e facilità, la quale in vece di scemare accresce mirabilmente il diletto a' riguardanti. Questo stile però non può essersi introdotto nell'Arte in tempo de' più eccellenti Artisti, perchè il cammino regolare è d'incominciare sterilmente per il più necessario, proseguire acquistando lumi per esprimere l'essenziale delle cose, e raffinando lo studio scegliere finalmente il più bello, e il più utile, per cui si giunge alla perfezione, la quale consiste nell'esecuzione uguale di tutte le parti, e nel loro buon ordine, onde risulti un tutto capace d'innalzare il nostro intendimento alla comprensione del soggetto rappresentato dall'Artista. Andando avanti, e cercando sempre l'uomo la facilità delle cose, e trovando somma difficoltà in unire tutte le parti dell'Arte, cioè la perfetta imitazione del vero con la scelta più squisita, e coll'ordine giudizioso, abbandona a poco a poco le parti più laboriose, cioè quelle, che spettano alla rigorosa imitazione del vero, e si forma certe regole di pratica ricavate dalle Opere più famose, procurando d'imitarle in preferenza della verità. Questo è, che forma quello stile gustoso, il quale dà idea della perfezione dell'Arte, siccome l'altro dava

idea del vero. Di questa spezie a me sembrano tutte le Opere lavorate a solo scarpello.

Quello, che mi fa ancora credere, che questa maniera di lavorare il marmo non fosse degli Artisti di primo ordine, è che nel tempo, che più si studiò d'imitarli, nel tempo di Adriano, si lavorò in un modo molto differente, terminato, assai ricercato, e liscio, come è anche l'Ercole de' Pitti, il di cui stile procurava imitare l'Artefice di quella copia, per farla passare come Opera di quel famoso Maestro: è sempre più facile imitare uno stile, che le ragioni, e la scienza degli originali; e così mancarono a poco a poco queste parti agli Artisti dopo l'oppressione della Grecia. Quindi io mi confermo nel dubbio, che le Sculture, che abbiamo, o non sieno dell'eccellenti dell'Antichità, o sieno copie di quelle. Ma per non essere più nojoso a V. E. ometto altre Riflessioni, che potrei aggiungere alle surriferite.

Ella facilmente potrà darmi dell'audace, perchè io escludo dall'eccellenza le tante Statue antiche, che tutti ammiriamo per bellissime. A questo io non mi arrischio risponderle con quella libertà, che vorrei: meglio di me potrebbe farlo un Letterato, che possedesse l'esperienza dell'Arte, e l'avesse appresa con maturo esame sopra le Statue, e i Monumenti antichi. Ciò non ostante per soddisfare almeno in qualche parte, dico, che se l'Apollo di Belvedere avesse la carnosità, e la morbidezza del così detto Antinoo nello stesso Museo, egli sarebbe senza

dubbio d'una bellezza molto maggiore; e lo sarebbe ancora più se fosse tutto così terminato com'è la testa. E il Gruppo del Laocoonte sarebbe assai più ammirabile se le figure de' Figliuoli fossero eseguite con la delicatezza, che si osserva in altre Opere. Ma tutte le cose umane, per quanto sieno belle, lo possono essere sempre di più: e siccome tutti ignoriamo la perfezione assoluta, niuno potrà determinare i limiti, a' quali pervennero quegli Artisti, che furono tanto stimati, e lodati da uomini così ragionatori, e intelligenti. Onde non avendo noi alcun monumento, che con sicurezza possa dirsi di que' celebri Maestri, spero, che mi si perdonerà se io credo, che le Opere loro comprendessero perfezione, e uguaglianza di stile, imitazione, e scelta del vero, correzione di quanto l'Arte è capace, esenti d'ogni ombra di negligenza, e piene di que' pregj, che io non so vedere nelle Opere, che ci sono rimaste.

Queste riflessioni in vece di diminuire in me la venerazione per le cose degli Antichi, me le rendono molto più stimabili, considerando da quelle, che ci restano, quali doveano essere quelle, che abbiamo perdute. Si vede ancora tanta scienza, e tanta maestría nelle Opere fatte da' Servi, e da' Liberti, che erano quelli, che si occupavano in queste Arti in Roma mancante degli stimoli, e degli onori, che le aveano innalzate tanto nella Grecia, e nondimeno si osserva altresì in esse Opere fino alla total decadenza dell'Arte la eccellenza della

Scuola, che sempre è mancata ai Moderni, e che renderà sempre più stimabili le reliquie avanzateci degli Antichi.

Ritornando finalmente alla collezione delle Statue della Niobe, ardisco dire a V. E., che io le credo copie d'altre assai migliori di alcuni Greci; ma ciascuna d'Artista d'un merito disuguale. Io suppongo in oltre, che sieno state ristaurate ne' bassi tempi, e in parte rifatte di nuovo, donde nasce la gran disuguaglianza del loro lavoro, e delle loro parti.

Per quello poi che io posso congetturare riguardo a qualche crudezza, ch'ella osserva ne' sopraccigli, e ne' capelli, non mi pare, che ciò provenga dallo stile del Maestro, ma piuttosto fatta espressamente per significare il pelo nero, e dare con ciò maggiore espressione di serietà, e di tristezza alla figura; poichè se fosse stile, si troverebbe ancora nella bocca, e nelle altre parti, che sono suscettibili di angoli. E che sia stata questa l'intenzione degli Artisti, si deduce chiaramente dalle teste di Giove, che ci restano in tutti i monumenti antichi: tutte hanno i sopraccigli espressi, e delineati con forza; il che non si trova ne' Bacchi, nelle Veneri, negli Apollini, che dagli Antichi si solevano effigiare con pelo biondo.

Confesso, che il mio corto talento non giunge a distinguere differenti spezie di grazie, benchè io conosca, che bellezza, e grazia sieno cose ben diverse. Nemmeno

intendo come nella Scultura possano i contorni chiamarsi scorcj. Ma il valore di queste espressioni dipenderà dall' indole della lingua Italiana, che io non posseggo a dovere. Comunque sia, io chiamo nel mio stile belli i disegni di Raffaello ec. . . . . . .

LETTERA
DI
ANTONIO RAFFAELLO MENGS
A DON ANTONIO PONZ.

AVVERTIMENTO.

La seguente Lettera fu stampata quattro anni fa in Madrid nell'Opera di Antonio Ponz, intitolata Viaxe de España, *Viaggio di Spagna. Avendo voluto* MENGS, *che si pubblicasse tal quale egli l'avea scritta in Castigliano, nella qual lingua egli avea poca perizia di scrivere, restarono varie cose alquanto confuse. Per rimediare a questo difetto si è procurato rischiarare più che si è potuto, senza però ritoccar tanto da alterar la maniera originale, che l'Autore ha di enunziarsi. Vi sono aggiunte alcune poche Note per ispiegare il significato di varie voci proprie dell'Arte.*

Questa medesima Lettera s'impresse a Torino tradotta in Italiano così infelicemente, che a me costa il dispiacere grande, che ne provò MENGS; *e se la morte non lo avesse prevenuto, era determinato tradurla egli stesso, e pubblicarla per dileguare il mal concetto, che del suo sapere deve formare il Mondo per quella traduzione; poichè ai difetti di chiarezza, che sono nello Spagnuolo, si aggiungono errori, e contradizioni manifeste.*

Le Memorie sopra Correggio furono da MENGS *composte a Firenze, per darle a coloro, che facevano la Collezione delle Vite de' Pittori di tutte le Scuole, i quali però non n'estrassero che quell'articolo sì magro di Correggio, che si legge in quella loro Opera. Il suo principal fine, oltre quello di far conoscer il merito del gran Correggio meglio di quel che finora si era fatto, fu di supplire a quanto manca nella Vita, che ne scrisse il Vasari, e di correggere i suoi equivoci. Non ostante che molti abbian creduto, che Vasari non iscrivesse quella Vita con tutta l'istruzione, e l'imparzialità necessaria,* MENGS, *che pur lo credeva, non volle però ingerirsi troppo in tale quistione, e si contentò colla sua moderazione ordinaria dilucidar bene i fatti, sopra de' quali si stabilisce la riputazione di Correggio, senza entrare in dispute, nè curar l'opinione, e il partito di coloro, che si fanno un impegno nazionale di sostener Vasari.*

Le Lezioni pratiche di Pittura, che sono al fine, si sono raccolte da differenti parti, dove erano sparse senza ordine, e senza metodo. MENGS *le dettò in varj tempi, e in varie lingue, e a varj discepoli, secondo credette opportuno istruirli. Ciascheduno le scrisse secondo la sua capacità; e perciò molte si son trovate in tale confusione, che non è stato possibile*

decifrarle, e si son dovute abbandonare. Ma con ciò non intendo dire, che queste, che si pubblicano, sieno esenti d'errori; tutto al contrario. Conosco il disordine, in cui si trovano, l'irregolarità dello stile, le ripetizioni continue, gli errori di lingua e di costruzione, e il confuso modo di spiegarsi. Fo questo avvertimento a fine di prevenire il mormorío, e le censure di certe persone, che per isfogare la rabbia, che eccita al loro delicato amor proprio il merito essenziale delle Opere, vanno a caccia di voci, e di frasi. Sappiano dunque, che io abbandono loro tutto quanto in questo genere trovano di criticabile, e condanno quanto eglino vogliono condannare. Basta, che lascino me nella opinione, che le loro teste son piene d'aria di parole, e che lo sfogare l'invidia è così dolce come il grattarsi la scabbia.

LETTERA DI MENGS
A
D. ANTONIO PONZ.

Signor mio, voi chiedete il mio parere sul merito de' Quadri più rimarchevoli, che si conservano nel Real Palazzo di Madrid, per pubblicarlo nella Descrizione, che voi fate della Spagna. Voi mi onorate, e mi animate col credermi capace di tale impresa, la quale è per altro superiore alle mie forze, e più difficile di quel che vi figurate, maggiormente perchè io intendo poco le lettere, e non ho grazia per trattare una materia sì delicata.

Voi sapete molto bene, che a' miei occhi non possono tutte le Pitture comparir sì belle, come agli altri, benchè io ammiri le Opere degli uomini grandi assai più di quello, che facciano gli Amatori volgari; colla differenza però, che costoro trovano un numero infinito di Pittori eccellenti, cioè tutti quelli, che dilettano la vista, ed io non ne trovo che un picciol numero, e lo riduco a que' pochi, che meritano il glorioso titolo di Grandi.

Ciò non di meno è certo, che tutti abbiamo una ragion comune per valutare le Opere delle Belle Arti; poichè sì il dotto, che l'ignorante, ciascuno più o me-

no ha idea, che le Belle Arti hanno da dar diletto per mezzo della imitazione delle cose note, onde approva quelle, che hanno questa qualità a misura della sua intelligenza. Se le Opere sono inferiori a segno, che chi le mira può scoprirne i difetti con facilità, ordinariamente le disprezza; ma se per la varietà degli oggetti gradevoli, e facili a comprendersi, dilettano la sua vista, allora le approva: se però incontra maggiore complicazione di ragioni, delle quali le più facili lo guidano all'intelligenza delle difficili, si fa in tal caso il gusto d'indovinare, innalzando il suo intendimento, e lusingando il suo amor proprio, loda come per gratitudine la detta Opera più o meno, secondo, che gli oggetti sono più conformi alla sua condizione naturale, o abituale. Così il devoto, il lascivo, il dotto, il pigro, l'idiota approvano oggetti diversi con maggiore, o minore entusiasmo: delle cose però troppo superiori, e totalmente al di là della nostra intelligenza, poco o niun diletto riceviamo.

Quindi voi potete considerare quanto varj esser debbano i pareri degli uomini rispetto alle Opere della Pittura, e quanto sia pericoloso il dire con sincerità il suo sentimento; poichè cadauno si appassiona alla sua opinione per quello che approva, o disapprova, e ordinariamente si ha a male, che altri biasimi quel ch'egli loda, non già per affetto alla cosa lodata, ma per suo amor proprio. Non potendo l'uomo tollerare d'esser su-

perato da altri nell'intendimento, e non avendo forza da ribattere la ragione, suole ricorrere al rimedio di screditare chiunque dice la verità col titolo di maledico, o almeno di disprezzatore, o di uomo incontentabile; onde è talvolta disgrazia conoscer gli errori, e sempre imprudenza scoprirli senza necessità.

Ciò non ostante io voglio compiacervi parlando però da Pittore, che conosce la difficoltà dell'Arte, e l'impossibilità di possederla senza difetto. Io non ho la vanità di farmi giudice per criticare i Professori della mia Facoltà, e vi assicuro, che fo grande stima di tutti, anche di coloro, che secondo le regole dell'Arte sarebbero molto censurabili; e quando altro motivo non ho da stimarli, ammiro il valore, e la facilità, con cui hanno eseguíte le loro Opere, alle quali spesso non manca che l'essere state fatte con migliori principj. Se condiscendo dunque ad esporre alcune riflessioni critiche, lo fo solamente affine di qualche utilità, come voi mi fate sperare.

Prima d'intraprendere la descrizione de' Quadri mi pare non inutile il dare una succinta idea della Pittura in generale, affinchè le persone poco istruite in questa materia sieno a portata di godere della bellezza delle eccellenti produzioni, che anderemo descrivendo.

Voi non ignorate, che la Pittura sia stata in tutti i tempi in tale stima, che gli antichi Greci la chiamarono Arte Liberale, e Nobile, e finalmente si è introdotto il nome di Bella Arte, che le conviene benissimo. Si ha

però da riflettere, che la Pittura è Arte Nobile, o Liberale riguardo allo studio mentale, che necessariamente richiede, e alla superiorità dell'intendimento, e dell'animo nobile, che deve avere chi la esercita. Ella è anco Arte Nobile per aver sempre la sua eccellenza aperto il cammino alla nobiltà, e agli onori, come lo contestano tanti esempj in Spagna, e altrove.

Corrisponde in oltre assai bene il nome di Bella Arte alla Pittura a riflesso delle sue produzioni, poichè ogni Pittura deve aver bellezza, senza di che sarà sempre diffettosa.

La nobil Arte della Pittura a niun altra cosa si può meglio paragonare che alla Poesía, avendo entrambe lo stesso fine d'istruire dilettando.

La Pittura imita tutte le apparenze degli oggetti visibili della Natura, non puntualmente come sono, ma come compariscono, o come potrebbero, o dovrebbero comparire. Essendo il suo fine d'istruire col diletto, ella nol conseguirebbe se copiasse la Natura com'è, perchè vi sarebbe la stessa, e anche maggior difficoltà a comprendere le produzioni dell'Arte, che quelle della Natura; onde il suo scopo è di dare idea delle cose prodotte dalla Natura; e le sue Opere saranno tanto più lodevoli, quanto più perfetta, più determinata, e più chiara sarà l'idea, che ce ne danno.

Tutto quello, che l'Arte può produrre, si trova già nella Natura prodotto per intero, o per parti; e benchè

non possa l'Arte giungere ad imitare a perfezione un oggetto di compita bellezza, il qual caso è ben raro, si può tuttavía dire, che l'Arte della Pittura sia in generale più compita, e più bella della Natura stessa, perchè unisce le perfezioni, che sono naturalmente separate, o depura gli oggetti di tutto quello, che non è essenziale al carattere scelto per l'idea, che vuol dare agli Spettatori. Oltre a ciò la Natura è così complicata in tutte le sue produzioni, che noi non possiamo comprendere il modo come le fa, nè distinguere facilmente le sue parti essenziali. All'incontro la Pittura colle sopraddette condizioni ci dà idea chiara delle cose originali prodotte dalla Natura, senza faticarci l'intendimento; il che sempre cagiona diletto, perchè tutto quello, che muove i nostri sensi, o l'intelletto senza fastidio, produce sensazione gradevole; perciò l'imitazione ci diletta più del suo prototipo. Per conseguenza la Pittura non deve essere una imitazione servíle, ma ideale, cioè deve imitar le parti degli oggetti naturali, che ci danno idea dell'essere della cosa, che percepiamo; e ciò si fa coll'esprimere i segni visibili dell'essenzial differenza, che è tra un oggetto e l'altro, sia di natura molto diversa, o quasi consimile. Semprechè si faccino visibili queste differenze essenziali, danno idea chiara della loro essenza, e della loro proprietà, e tolgono all'intendimento la fatica per comprenderle.

Anche il Pittore al pari del Poeta deve scegliere i suoi assunti tra le cose, che offre la Natura. Esistano

essi, o non esistano, hanno sempre da esser possibili; nè mai la stessa bellezza, e perfezione di un grado impossibile deve impiegarsi se non nelle persone di supposta divinità, nelle quali si rende possibile quello, che altrimente nol sarebbe. Queste bellezze, e perfezioni si sogliono comunemente chiamare *ideali*, perchè non si trovano nella Natura; donde nasce, che molti credono l'ideale non esser naturale, nè vero. La Pittura sempre ha, e deve avere molto dell'ideale; ben inteso però, che questo non è altro che la scelta delle parti già esistenti nella Natura, le quali convengono ad una stessa idea, combinate in modo che formino unità nell'Opera dell' Arte, per attrarre l'animo di chi la mira, e metterlo in quello stato, che vuole l'Artista. In ciò consiste l'artifizio del Pittore, e con ciò ei fa *pittoresco* qualunque oggetto naturale, dandogli una disposizione capace da destare particolar sensazione nell'animo degli Spettatori.

Quando una Pittura abbia la scelta, la imitazione, e l'esecuzione diretta ad una stessa idea, sarà sempre buona. Al contrario sarà diffettosa semprechè è priva di tali qualità: non ostante potrà essere di migliore, o inferiore stile secondo la scelta fatta dall'Autore degli oggetti propostisi d'imitare.

Tutte le parti unite insieme, che compongono la Pittura riguardo all'atto pratico, o all'esecuzione, formano quello, che si chiama *Stile*, il quale è propriamente il modo di essere delle Opere di Pittura. Questi

stili sono quasi infiniti, i principali però si possono ridurre ad un certo numero; e sono il Sublime, il Bello, il Grazioso, il Significante, e il Naturale, non facendo conto degli stili viziosi, sebbene non ne disprezzo gli Autori, perchè spesso difetti grandi trovansi a canto a meriti grandi; e perciò equivochiamo ne' viziosi prendendo per virtù i loro difetti.

Decipit exemplar vitiis imitabile. Horat.

Intorno a tali stili mi spiegherò il meglio che posso, benchè l'assunto sia superiore alle mie forze: sicchè sarò tacciato d'ardito ad intraprenderlo; ma lo fo colla speranza di dare almeno occasione, che altri più abili, e più capaci si applichino a spiegare meglio di me queste cose; e sarò contento di esser disapprovato, purchè altri dicano cose più utili sopra un punto così importante per i Pittori, e per i Dilettanti, per conoscere, e distinguere gli stili, e stimar più quelli, che giustamente lo meritano.

STILE SUBLIME.

Per Sublime io intendo quel modo di trattar l'Arte convenientemente all'esecuzione dell'idee, colle quali si vuole far concepire degli oggetti di qualità superiori alla nostra natura. L'artifizio di questo stile consiste in saper formare una unità d'idee del possibile, e dell'impossibile in un medesimo oggetto; onde bisogna, che l'Artista unisca, e impieghi forme, e apparenze note per fare un

tutto, che non esiste che nella sua immaginazione, e perciò nelle parti note, ch'ei prenderà dalla Natura, deve far astrazione da tutti i segni del di lei meccanismo. Il *Modo* in tutte le sue parti vuol essere semplice, uniforme, austero, o almeno grande, e grave [1].

Non abbiamo esempj di questo stile nelle Opere di Pittura, mancandoci quelle degli antichi Greci; per lo che dobbiamo ricorrere alle Statue, che ci sono rimaste di loro, tra le quali l'Apollo Pitio del Vaticano è quella, che più si accosta a tale stile, e lo saranno state perfettamente il Giove, e la Minerva di Fidia in Elide, e in Atene. Il gran Raffaello d'Urbino non arrivò mai allo stile Sublime, bensì al Grandioso. Michelangelo non ci diede che del terribile [2]. Benchè entrambi si avvicinassero al Sublime ne' concetti, e nelle invenzioni, le loro forme non eran però corrispondenti, quantunque il modo dell'esecuzione, particolarmente di Raffaello, fos-

(1) Mengs intende qui per *Modo* lo stesso che stile, o maniera di eseguire. Per *Austero* intende dire, che nell'esecuzione si ha da dare alle forme un'aria di semplicità; ai contorni linee meno curve e men ondeggiate che ne' soggetti graziosi; e al chiaroscuro, al colorito, alle vesti, ai movimenti, ed all'espressione un carattere di maestà, e di grandioso, rigettando ogni minuzia, e affettazione.

(2) Altrove si è spiegato lo stile *Grandioso*. *Terribile* si dice per metafora quello stile, che nella composizione sceglie le positure più forzate e straordinarie, nell'esecuzione le linee meno soavi, nell'espressione il punto più estremo, e nel colorito il tono meno gradevole: è il contrario della soavità e della grazia; nè si può negare, che in questo stile Michelangelo non fosse eccellentissimo, e terribilissimo.

se proprio per quello stile. Annibal Caracci coll'imitazione delle forme delle Statue antiche vi si accostò talvolta, come anche Domenico Zampieri, ma senza unirvi la sublimità delle idee, e de' modi.

STILE DELLA BELLEZZA.

La Bellezzza è l'idea, o l'immagine della perfezione possibile. Giammai la perfezione si rende visibile senza produrre Bellezza; nè si dà Bellezza, che non dimostri buona proprietà, o perfezione dell'oggetto, in cui si trova. La Bellezza innalza il nostro intendimento alla facile intelligenza delle buone qualità degli oggetti, i quali senza di essa resterebbero come nascosti, e difficili a comprendersi.

Lo stile proprio per esprimer talī oggetti deve esser gentile, e depurato di superfluità, senza però che manchi di niuna parte essenziale, segnando ciascuna cosa conforme alla sua dignità, o qualità più utile. Ciò non di meno l'esecuzione deve essere individuale, e di maggior soavità che nello stile Sublime, di maniera però sufficiente per darci idea chiara della perfezione possibile.

Nemmeno questo stile della Bellezza si trova perfetto nelle Opere de' Moderni. Se si fossero conservate quelle di Zeusi, particolarmente la sua Elena, potremmo formarsene una idea giusta. Le Statue Greche, che ci restano, sono generalmente di tale stile più o meno, se-

condo lo permette il carattere di ciascuna; e benchè abbiano moltissima espressione d'affetti, come il Laocoonte, vi spicca tuttavía la Bellezza delle forme, sebbene in uno stato alterato, e violento.

Sembra, che la Bellezza cangi carattere secondo il soggetto, in cui si trova; così la vediamo avvicinarsi al Sublime nell'Apollo del Vaticano; nel Meleagro si vede la Bellezza umana, o eroica; nella Niobe la muliebre; nell'Apolline, e nella Venere de' Medici la Bellezza de' soggetti graziosi. Bellissimi sono il Castore, e il Polluce di Sant'Idelfonso, la Lotta di Firenze, il Gladiatore di Borghese, e l'Ercole stesso Farnesiano. Tutte Opere diversissime di carattere, ma nondimeno si conosce, che i loro Autori non si dimenticarono mai d'unirlo colla Bellezza.

Le idee di Raffaello sono di poco superiori agli oggetti, ch'ei vedeva nella Natura, nè sono molto squisite. Annibale era bello ne' corpi degli uomini; l'Albano nelle figure delle donne; Guido Reni nelle teste delle medesime, più però per le forme, che pel modo.

STILE GRAZIOSO.

La Grazia è una parola equivalente a beneficenza, donde viene, che gli oggetti, che ci sembrano graziosi, son quelli, che colla loro apparenza ci danno idea di questa qualità. In questo stile debbono aver le figure movimenti moderati, facili, amorosi, e più umili che

arroganti. Nell'esecuzione si ha da trattare con molta forza, e deve esser anche facile, soave, e variato, senza minuzie.

Questa fu la parte, che i Greci confessarono essere stata posseduta da Apelle in grado superiore; e benchè quell'Artista fosse molto modesto si gloriava egli medesimo di possederla, dicendo con ingenuità, che altri lo sorpassavano in alcune parti, ma che egli li vinceva nella Grazia. L'idea, che gli Antichi aveano della Grazia, era ben diversa da quella, che ne abbiamo attualmente noi; poichè a paragone di quella la nostra è una spezie di affettazione, che non può sussistere nella perfetta Bellezza senza imbarazzarla, consistendo in certi gesti, azioni, e positure difficili, non naturali, e violenti, o almeno simili a quelli de' fanciulli, come vediamo talvolta nello stesso gran Correggio, e più nel Parmigianino, e in altri, che han seguíta quella traccia. Negli Antichi non era questa la Grazia; ella era un carattere per dare idea della Bellezza, siccome questa lo dà della perfezione, presentando le parti gradevoli degli oggetti belli. Gli esemplari Greci più perfetti in questo stile sono la Venere de' Medici, l'Apolline, l'Ermafrodito di Villa Borghese, e ciò che resta d'antico nel bellissimo Cupído della stessa Villa; come anche una Ninfa nella collezione di Sant'Idelfonso, e in varie altre Statue. Raffaello possedeva la vera Grazia ne' movimenti delle figure: gli mancava però qualche eleganza nelle forme, e

ne' contorni, e la sua esecuzione è in generale troppo forte, e determinata [1]. Il Correggio può servir d'esempio ne' contorni, nel chiaroscuro, e in tutto quel, che si comprende sotto il nome di esecuzione. Egli possedeva in grado eminente quella parte, di cui si gloriava tanto Apelle quando lodava Protogene, dicendo, che questi gli era uguale in tutto, ma che non sapeva staccar la mano dall'Opera; volendo dire, che il troppo lavoro, e la troppo lima tolgon la grazia alle Opere, e son contrarie a questo stile.

STILE SIGNIFICANTE, O ESPRESSIVO.

Stile Significante è quello, che ha l'Espressione per fine principale. La sua esecuzione richiede determinazione, e conclusione.

Raffaello può servire in ciò di perfetto esemplare, non essendo mai stato in questa parte superato da veruno. Gli antichi Greci preferivano la Bellezza all'Espressione, cosicchè procuravano di non imbruttire le for-

---

(1) Esecuzione *determinata* significa quella, che segna le cose più in là del loro mezzo. Lo Spettatore, come il Lettore, ama aver qualche cosa da indovinare, e trovare da per sè: onde un Autore, che esaurisce per tutti i lati la sua materia, disgusta il Lettore mortificando il suo amor proprio, perchè lo suppone incapace di cercare da per sè tutte le conseguenze; e un Pittore, che segni le cose, e soprattutto l'espressione con troppa forza, fa lo stesso effetto, e pregiudica la Bellezza. Ogni estremo è vizioso; ma la maggior difficoltà è il sapere scegliere, e mantenersi nel mezzo.

me colle alterazioni, che sono ordinariamente cagionate dall'Espressione violenta degli affetti.

Tra' Moderni niuno ha saputo dar l'Espressione sì giusta come Raffaello, il quale pare, che abbia ritrattate le persone medesime, che rappresentava. Gli altri, anche li più abili, sembra, che abbiano ritrattato Commedianti, che fingono le passioni che rappresentano, e che fanno le azioni per gli Spettatori, e non perchè eglino stessi sentano gli affetti; di modo che è un'affettazione, e non un sentimento interno della persona. Alcuni Professori di merito hanno mostrata grazia soltanto per alcune azioni particolari, e altri nemmeno questa parte han posseduto, facendo tutte le composizioni disanimate, e fredde: Raffaello al contrario è espressivo in tutti i casi, e la sua esecuzione corrisponde in tutte le parti a quanto richiede questo stile, come spiegherò nelle descrizioni de' Quadri.

STILE NATURALE.

Benchè la Pittura debba darci idea delle cose naturali, io distinguo però sotto questo nome di stile Naturale le Opere, in cui l'Artista non si propone altro fine che questo medesimo, senza scegliere, nè migliorare il più squisito della stessa Natura; e ciò s'intende quando si parla di Pittori Naturalisti, la quale denominazione significa, che tali Artefici non hanno saputa l'arte di migliorare i loro originali, nè di scegliere il meglio della

Natura, contenti solo d'averla saputa copiare, come il caso l'ha loro presentata, o come ordinariamente si trova.

Mi pare di poter paragonare questo stile di Pittura allo stile della Poesía Comica, che si serve dell'artifizio della Poesía senza impiegare idee poetiche. In questo stile sono riusciti eccellenti alcuni Olandesi, e Fiamminghi, come Rembrant, Gerardo Dau, Teniers, e altri; ma i migliori esemplari di questo stile sono le Opere di Diego Velasquez; e se Tiziano gli è superiore nel colorito, lo Spagnuolo sorpassa di molto il Veneziano nell'intelligenza della luce, e delle ombre, come anche nella prospettiva aerea, che sono le parti più necessarie in questo stile, poichè pel di loro mezzo si dà idea della verità, non potendo sussistere gli oggetti naturali senza aver rilievo, e distanza tra loro, e possono esser di più bello, o più ordinario colorito. Chi volesse in questo genere qualche cosa dippiù di quel, che si trova nelle principali Opere di Velasquez, nol può trovare che nella Natura stessa; ma il più necessario si troverà sempre in questo Autore.

Sarà facile scoprire quello che corrisponde a qualunque stile, quando si considera, che le parti d'imitazione, e d'esecuzione debbono esser conseguenti alla prima idea propostasi dall'Artista; onde passerò sotto silenzio diversi altri stili più o meno perfetti, e che si riferiscono all'uno, o all'altro de' sopraccennati.

Dubito disgustar troppo un gran numero di Amatori tenuti per intelligenti se parlassi degli stili Viziosi, aggraditi molto da chi non ha il gusto sì delicato da discernere la vera eccellenza degli uomini grandi, e prende una mera apparenza per merito vero. Per questo equivoco molti, come tanti appassionati di Michelangelo, prendono lo stile Caricato pel vero Grandioso di quel Maestro. L'Affettato di alcuni Pittori Lombardi sembra loro Grazioso al pari di quello del Correggio, e lo stesso accade degli stili Ammanierati, che molti lodano, come se fossero del miglior gusto, mentre non sono per lo più che un aumento delle cose accidentali, con cui si giunge a dare una qualche idea a chi è incapace di conoscere gli oggetti della Natura per le parti, e per i segni principali. I mezzi adoperati dagli Artisti di tale stile per dar piacere agli Amatori sono l'aumento della Bellezza delle tinte locali di tutti i corpi, e della loro varietà; la forza, e la contrapposizione del chiaroscuro, e la disposizione chimerica delle masse di luce, e di ombre dove non possono trovarsi; cosicchè tali Opere sono fatte più per gli occhi che per la ragione. Questo stile han praticato molti, che si tengono per uomini grandi, particolarmente fuori d'Italia, de' quali io rispetto i nomi per i loro meriti in altri articoli dell' Arte, com'è la fertilità, e l'abbondanza d'ingegno, e il talento superiore, con cui han saputo vincere, o disprezzare le maggiori difficoltà, e contentarsi di qualche pregio nelle parti più facili, senza curarsi delle censure degl'intelligenti.

STILE FACILE.

Alcuni Professori han seguíto uno stile assai bello, e di molta facilità, senza essere totalmente viziosi, come fu Pietro da Cortona, colla sua Scuola, in cui si contraddistinse Luca Giordano suo Discepolo. Costoro possono dirsi Pittori di stile Facile, volgari, e popolari, che non hanno investigata la perfezione, contentandosi di dare in tutte le parti dell'Arte una idea sufficiente per distinguere una cosa dall'altra, senza danno della loro perfezione; fondandosi, che la perfezione è nota a pochi, e ordinariamente non lo è a chi premia con mercede i Professori; cosicchè questi celebratissimi Artisti non han messo altro studio nelle loro Opere che quanto bastava per farsi intendere dal volgo de' Dilettanti con pochissima applicazione.

Per quello, che spetta alla pratica della Pittura, ella comprende cinque parti principali, che sono il Disegno, il Chiaroscuro, il Colorito, l'Invenzione, e la Composizione. In qualsisia Opera concorrono principalmente, e assolutamente le tre prime; e tutto quel, che si fa in queste parti, si può dimostrare se sia fatto bene, o male. Non è così delle altre due, che hanno molto dell'arbitrario, e benchè debbano esser guidate dalla ragione rilevano tuttavía qualche cosa dalle opinioni, donde nasce la difficoltà di trovar regole fisse da contentar tutti: e siccome l'Invenzione, e la Composizione regolano tutta

la parte della scelta, ciascuno sceglie diversamente secondo il suo genio, e approva quanto ha scelto.

DISEGNO.

Entrare nella descrizione di tutte le parti, che richiede il Disegno, sarebbe opera molto lunga, nè propria di questo luogo. Dirò soltanto, che la sua perfezione consiste nella correzione, cioè nell'esatta imitazione di tutte le forme, e del modo, con cui elleno si presentano alla nostra vista, e in sapere dar loro il carattere corrispondente, scegliendo dalla Natura quello, che conviene all'assunto, e all'oggetto.

CHIAROSCURO.

La bellezza del Chiaroscuro consiste in sapere imitare tutti gli effetti della luce, e dell'ombra della Natura, e in dare alle Opere forza, dolcezza, degradazione, varietà, e riposo per la vista sì ne' lumi, come nell'ombre; e finalmente in fare, che lo stesso Chiaroscuro serva ad esprimere il carattere d'un'Opera qualunque, allegra, o grave.

COLORITO.

La bellezza del Colorito esige una giusta imitazione de' colori locali [1], o de' toni del Colore, di cui è tin-

(1) *Color locale* è il color proprio e naturale delle cose, che le distingue tra loro.

ta ciascuna cosa. Questo tono deve esser lo stesso nelle ombre, come ne' lumi, e nelle mezze-tinte; cosicchè ciascun colore, o tinta vada degradando secondo la mancanza di luce, o l'interposizione dell'aria fra gli oggetti e il nostro sguardo. Deve finalmente un colore ricevere tutti gli accidenti, che si veggono nella Natura, sicchè risulti un Colorito bello, lucido, sugoso, forte, e soave.

INVENZIONE.

E' la parte più estesa della Pittura, e la più propria a spiegare il talento dell'Artista. E' la Poesía della Pittura. Ella sceglie la prima idea dell'Opera, e il Pittore non deve perderla di vista fino all'ultima pennellata. Non basta ch'ei formi buone idee, e che riempia una gran tela di molte figure, se queste non servono tutte a spiegare il principale oggetto, e se tutto il complesso dell' Opera non esprime, e dichiara al riguardante l'assunto, di cui si tratta, preparando, e disponendo l'intendimento di chi mira la Pittura per esser commosso dalle espressioni, e dalle azioni particolari delle figure principali, senza di che a niente servirebbe il dare espressioni violenti, e moti alterati, come fanno coloro, che amano comparire inventori spiritosi. Il troppo è la cosa più contraria alla buona Invenzione. Per dare un'idea di questa parte descriverò fra poco il Quadro dello Spasimo di Sicilia, quando parlerò delle Pitture del Real Palazzo.

COMPOSIZIONE .

Per Composizione in Pittura si deve intendere l'arte di unire con buon metodo gli oggetti, che si sono scelti per mezzo della Invenzione. Queste due parti hanno sempre d'andare unite, perchè i migliori pensieri, e le più belle invenzioni sarebbero disaggradevoli senza una buona Composizione. La bellezza di questa parte dipende principalmente dalla varietà, dalla contrapposizione, dal contrasto [1], e dalla disposizione di tutte le parti componenti un'Opera. Con tutto ciò l'invenzione ha da regolare tutte le parti della Composizione, per assegnare la quantità dal più al meno, che deve entrare nel Quadro, e il motivo, e la proprietà di quello, che si compone.

La Pittura è stata soggetta alle mutazioni, che patiscono tutte le cose umane: ha avuto il suo progresso, e la sua decadenza: ritornò ad elevarsi fin ad un certo grado; e va declinando di nuovo. Ha non solo sperimentati questi cangiamenti, ma ha variato anche nelle sue ragioni fondamentali, poichè quello, che in un tem-

---

(1) *Contrasto* in Pittura vuol dire la varietà ben intesa di tutte le parti. È il contrario della ripetizione. Se in un gruppo di tre figure, per esempio, una si mostra di prospetto, un'altra di schiena, e l'altra di fianco, si avrà un buon contrasto. Ciascuna figura, e ciascun membro deve contrastare cogli altri del suo gruppo, e ciascun gruppo cogli altri del Quadro. Anche ne' colori è il suo *contrasto*.

po è stato il suo fine principale, in altro si è riguardato come una parte appena necessaria.

Do per supposto, che in niuna Nazione la Pittura abbia esistito in forma d'Arte prima de' Greci, e che niuna la innalzasse a sì alto grado di perfezione quanto essi. Quegl'ingegni la coltivavano con altre ragioni, e con altro stile che i Moderni, quantunque l'imitazione della Natura sia stato sempre il fine principale di tutti. Gli Antichi facevano sì gran conto della Bellezza, che soltanto il bello della Natura sembrava loro degno d'essere imitato; cosicchè si può assicurare, ch'eglino sono stati quelli, che formarono, e mantennero lo stile della Bellezza. La grande attenzione, che mettevano i loro maggiori Artisti nella perfezione di questa parte, li riteneva dal pensare a quelle grandi Composizioni, di cui si pavoneggiano gli Autori moderni. Infatti i più celebrati Quadri di Polignoto, di Zeusi, di Parrasio, di Apelle, erano di poche figure. Le loro invenzioni, benchè ingegnose, non erano abbondanti di oggetti; e di quelle, che ci restano, possiamo congetturare, che le loro Composizioni più copiose spiccavano più nell'eccellenza particolare d'ogni figura, che nell'unità del tutto. Un'altra ragione ancora si può addurre, per cui gli antichi Pittori non amassero Quadri pieni di figure; ed è, che un oggetto bello, e perfetto richiede uno spazio sufficiente per essere nella sua vera comparsa, essendo certo, che i molti oggetti indeboliscono il godimento della perfezione del principale.

Quando i Pittori Greci si avanzarono tanto nella loro Arte da meritare l'attenzione de' Filosofi, si proposero ricercare l'eccellenza nella imitazione della Natura, ma della Natura perfetta; onde non si estesero tanto nella quantità degli oggetti, quanto nella loro perfezione. In questa guisa avanzarono l'Arte a grado a grado dalla decimaquinta Olimpiade fino alla nonantesima, nel qual tempo si erano già ritrovate le maggiori sottigliezze, nè vi restava altro da aggiungere se non quella grazia, la quale, come ho detto, non è propriamente la perfezione, nè la bellezza, ma dà l'idea di quest'ultima rappresentandola allo spirito in quello stato di riposo [1], che facilita la comprensione di chi la mira. Questa parte fu riservata al grande Apelle, che fiorì nell'Olimpiade centesima decimaseconda. Egli diede all'Arte tutto il suo compimento, perfezionando tutto quello, che aveano inventato i suoi predecessori; e tutti quelli, che vennero dopo di lui, volendo andare oltre caddero in novità inutili, in minuzie, in colori brillanti, e in capricci.

---

(1) La vista trova quiete e *riposo* in un'Opera quando non v'è confusione, e quando i colori e il chiaroscuro sono anche bene intesi e degradati in modo, che gli occhi e l'intendimento comprendono l'idea del Pittore con facilità, e senza fatica. Un Quadro, dove l'Autore esaurisca tutto il suo assunto, e lo carichi troppo di oggetti, o dove usando la varietà abbia intesa male la collocazione de' colori, farà l'effetto contrario del *riposo*, di cui si parla. Le Logge chiamate impropriamente di Raffaello, sono un buon esempio della confusione, poichè di tutto vi è troppo.

Quando la Pittura ritornò quasi come a rinascere nel Secolo decimoquarto, trovò il Mondo in grande ignoranza, e con poca Filosofía, cosicchè que' primi Pittori s'impiegarono a dipingere Immagini senza fare alcun caso nè della bellezza, nè della perfezione. In Italia, dove principalmente rinacque, si dipingevano facciate intiere di Chiese, di Cappelle, di Cimiterj, rappresentandovi Misterj della Passione di Nostro Signore, e di altre consimili cose; onde fin dal principio inclinò l'Arte a un gusto di abbondanza, e di superfluità piuttostochè di perfezione; e siccome fin ad ora non si è cambiato sistema, servendo la Pittura tra noi altri per contentare il volgo de' Ricchi, e de' Potenti più che de' Filosofi, e della gente delicata, tutto all'opposto di quel che successe tra' Greci, siegue, che i Pittori non ricercano la perfezione, ma l'abbondanza, e la facilità, perchè quella è per pochi, e questa è compresa da tutti, fin dai più ignoranti, che oggi sono i legislatori del Gusto.

Siccome niente è costante in questo Mondo, e gli uomini spingono più innanzi le loro idee, innalzando quello che è in giù, e abbassando quello che è in alto, non potevano i Pittori fare a meno di non cercare nuovi modi da superarsi gli uni gli altri, e con ciò andarono giungendo qualche parte teorica a quella barbara pratica, con cui aveano incominciato. La prima parte, che trovarono, fu la Prospettiva, colla di cui intelligenza, e con quella degli scorcj si posero in istato di avanzar molto le loro invenzioni.

Domenico Ghirlandajo Fiorentino fu il primo, che mediante questa parte migliorò il modo della Composizione mettendo le figure in gruppi, e distinguendo i piani colla giusta degradazione diede profondità alle sue Composizioni. Malgrado questo passo non ardì dilatare le sue Composizioni come han praticato i suoi successori.

Verso il fine del Secolo decimoquinto nacquero alcuni talenti superiori, come Lionardo da Vinci, Michelangelo, Giorgione, Tiziano, Fra Bartolommeo da San Marco, e Raffaello. Lionardo trovò molte sottigliezze; Michelangelo collo studio de' frammenti antichi, e coll'intelligenza dell'Anatomía ingrandì lo stile del Disegno colle forme. Giorgione da Castelfranco lo ingrandì anche in generale, e in particolare diede al Colorito maggior vivezza, che non avean fatto i suoi predecessori. Tiziano con una imitazione più sottile della Natura trovò la perfezione ne' toni del Colorito. Fra Bartolommeo, facendo particolare studio nel panneggiamento, trovò il modo di vestir bene le figure seguendo il rilievo del Nudo per mezzo del Chiaroscuro. Raffaello, dotato del talento il più proprio, e il più determinato per la Pittura, studiò i suoi predecessori, e contemporanei, e appropriandosi il più eccellente di tutti secondo la convenienza per esprimer la verità della Natura, formò lo stile il più perfetto, e il più universale di quanti Pittori moderni sono stati prima, e dopo di lui; e se egli fu eccellente in tutte le parti dell'Arte, lo fu incomparabil-

mente più nella Composizione, e nella Invenzione; e credo, che sorprenderebbe gli stessi Greci se vedessero le sue grandi Opere del Vaticano, dove unitamente all'abbondanza è tanta perfezione, attenzione, finezza, e facilità.

Come tra' Greci la Pittura avea acquistata la somma perfezione per mezzo di Zeusi, e di Parrasio, e che il grande Apelle, siccome ho detto, non ebbe da aggiungerle che la grazia, parimente anche tra' Moderni niente mancava alla Pittura dopo Raffaello, se non quella grazia, che le aggiunse Antonio Allegri, il quale compì tutto quello, che poteva desiderare lo stile della Pittura moderna, appagando la ragione degl'intelligenti, e la vista di tutti.

Dopo questi gran Pittori vi fu un intervallo, finchè i Caracci da Bologna studiando le Opere de' loro predecessori, e principalmente quelle di Correggio, formarono una nuova Scuola, e divennero i primi, e più felici tra gl'Imitatori. Annibale fu il più corretto imitatore, e riunì lo stile delle Statue antiche colla grandiosità di Lodovico; ma disprezzò le sottigliezze dell'Arte, e le riflessioni filosofiche. Da questi Caracci si formò una Scuola di molti uomini abili, e tutti seguirono lo stesso cammino, all'eccezione di Guido Reni, che fu d'un talento grande, di molta facilità, e introdusse nella Pittura uno stile gradevole, composto di Bello, di Grazioso, di Ricco, e di Facile. Guercino da Cento fu inventore d'altro stile particolare di Chiaroscuro, che si chiama di

macchie, di contrapposizioni, di varietà, e d'interruzioni di tutto il Chiaroscuro.

Dopo questi Valentuomini, che imitavano con modo facile l'apparenza della perfezione de' primi e della Natura, venne Pietro da Cortona, il quale trovò tuttavía troppa difficoltà d'accomodarsi a quegli stili, ed avendo riportato dalla Natura un gran talento si applicò principalmente alla parte della Composizione, e a ciò, che si chiama Gusto. Fin allora tutte le Composizioni avean avuta una spezie di simmetría, o sia di disposizione, regolata secondo l'equilibrio, e secondo domandava l'invenzione della Storia; ma Pietro da Cortona separò quasi la Invenzione dalla Composizione, badando molto più a quelle parti, che dilettano la vista, come sono la contrapposizione, e i contrasti de' membri nelle figure; cosicchè d'allora s'introdusse il costume di riempiere i Quadri di una folla di figure ben piantate, senza pensare se convenissero o no alla Storia; il che è diametralmente contrario alla pratica degli antichi Greci, che usavano metter poche figure, affinchè la loro perfezione fosse più visibile: i Cortoneschi all'incontro ne mettono molte, acciocchè le imperfezioni non sieno sì palesi.

Quest'ultima Scuola si è estesa moltissimo, e ha mutato il carattere della Pittura. Poco dopo venne Carlo Maratti, che aspirando alla perfezione la cercò nelle Opere degli altri Pittori, e particolarmente in quelle de' Caracci. Benchè egli facesse tutti gli studj pel naturale

si conosce da quegli stessi, che era nella preoccupazione di non seguitare la sua semplicità. Questa massima egli estese in tutte le parti dell'Arte; e con ciò ha dato alla sua Scuola, che è stata l'ultima di Roma, un certo stile di squisitezza, e di affettazione.

La Francia ha avuto anche uomini grandi, particolarmente nella Composizione, in cui Niccola Pussino fu, dopo Raffaello, quegli, che più imitò lo stile degli antichi Greci. Carlo le Brun fu abbondante: diversi altri Francesi furono uomini di merito; e finchè la loro Scuola non si dipartì dalle massime dell'Italiana produsse molti buoni Professori, che si resero insigni in varie parti dell'Arte; ma venuti in appresso alcuni, che preferivano le magnifiche Opere di Rubens esistenti a Parigi alle perfette di Raffaello, imitarono in parte gli oggetti gradevoli, che offriva la Natura in Francia colle massime di Rubens, e formarono uno stile, che piacque per la novità e pel brío, per cui è inclinata quella Nazione, e ripudiarono il gusto Italiano facendosi uno stile Nazionale, in cui quello ch'essi chiamano *Spirito*, fa la essenzial parte. D'allora non dipinsero più nè Egizj, nè Greci, nè Romani, nè Barbari, come avea fatto il gran Pussino, ma sempre Francesi; e con ciò pretesero esprimere i caratteri di qualunque altra Nazione.

Quello, che io penso delle altre Scuole, voi potete rilevarlo dalla descrizione, che io fo delle Opere de' loro migliori Artisti.

Benchè il poco sin qui detto non sia sufficiente per dare una compita idea dell'Arte, temo tuttavía, che a voi sembri troppo lungo questo preambolo per la breve descrizione, che sono per fare, de' Quadri di Sua Maestà. Io desidererei, che in questo Real Palagio si trovassero raccolte tutte le preziose Pitture, che sono sparse negli altri Siti Reali, e che fossero disposte in una Gallería degna d'un sì gran Monarca, per potervene bene, o male formare un Discorso, che da' Pittori più antichi, de' quali abbiamo contezza, guidasse l'intendimento del Curioso fino agli ultimi, che hanno meritata qualche lode: potrei in questa guisa far comprendere la differenza essenziale, che passa tra di loro, e darei con ciò più chiarezza d'idee; ma non avendo giammai pensato la Corte a formare una serie di Pitture, parlerò interrottamente degli Artisti di diversi tempi, incominciando da' migliori Autori Spagnuoli, le di cui Opere sono collocate nelle stanze principali di questo Real Palazzo.

DESCRIZIONE
DE' PRINCIPALI QUADRI
DEL
PALAZZO REALE DI MADRID.

Nella Sala dove il Re si veste si è riposta la maggior parte di detti Quadri, particolarmente de' tre Autori, che sono Diego Velasquez, Ribera, e Morillo. Ma quanta differenza fra loro! Che intelligenza, e verità nel Chiaroscuro non si osserva in Velasquez! Come intese bene l'effetto, che fa l'aria interposta fra gli oggetti, per farli comparire distanti gli uni dagli altri! E quale studio per qualunque Professore, che volesse considerare ne' Quadri di questo Autore esistenti nella riferita Sala (eseguiti in tre diversi tempi) il modo, che insegna la via da lui tenuta per giungere a tanta eccellenza nell'imitare la Natura! Il Quadro dell'Acquajolo di Siviglia fa vedere quanto il Pittore si assoggettò ne' suoi principj alla imitazione del naturale col finire tutte le parti, e dar loro quella forza, che gli pareva vedere nel Modello, considerando la differenza essenziale, che è tra le parti illuminate, e le ombre; cosicchè questa medesima imitazione del naturale lo fece dare un poco nel duro, e nel secco.

Nel Quadro del finto Bacco, che incorona alcuni ubbriachi, si vede uno stile più svelto, e libero, poichè

imitò la verità non come è, ma come apparisce. Tuttavía si osserva maggior disinvoltura, e destrezza nella Fucina di Vulcano, dove alcuni de' Fabbri sono una perfetta imitazione della Natura. Ma dove senza dubbio diede la più giusta idea dello stesso naturale è nel Quadro delle Filatrici, che è del suo ultimo stile, e fatto in modo, che pare non avervi avuta alcuna parte nell' esecuzione la mano, ma la sola volontà: in questo genere è un'Opera singolare. Oltre queste Pitture vi sono di Velasquez alcuni Ritratti di questo stile, che fu il più bello, ch'egli ebbe.

E' ammirabile Ribera nell'imitazione del naturale, nella forza del chiaroscuro, nel maneggio del pennello, e nel dimostrare gli accidenti del corpo, le rughe, i peli, ec. Il suo stile è sempre forte; ma non giunse a Velasquez nell'intelligenza delle luci, e delle ombre, mancandogli la degradazione, e l'ambiente dell'aria, benchè nel colorito è di maggior forza, e brío, come lo dimostrano i quattro Quadri de' sopraporti.

Di Morillo sono in questa Camera Pitture di due stili differenti. Del primo sono la Incarnazione, e la Natività del Signore, i quali, e particolarmente il secondo, sono dipinti con valore, e con forza conforme al naturale, sebben fossero fatti prima ch'egli acquistasse quella dolcezza, che caratterizza il suo secondo stile, come si nota in altri Quadri di questa Camera, e segnatamente nel piccolo dello Sposalizio della Madonna, e

in una bellissima mezza figura di San Giacomo collocata nella contigua Camera di passo.

Nella Sala di conversazione del Re evvi un'eccellente Opera di Velasquez, la quale rappresenta la Infanta Donna Margherita Maria d'Austria quando il suddetto Velasquez la ritratta; ma essendo sì nota quest'Opera per la sua eccellenza, non dirò altro se non che ella ci può convincere, che l'effetto cagionato dalla imitazione del naturale è quello, che suole contentare ogni classe di gente, soprattutto dove non si fa il principal conto della Bellezza.

Lascierò per adesso di parlarvi di tanti eccellenti Quadri di Tiziano ripartiti per tutte le stanze del Palazzo, per dirvi qualche cosa del superbo Ritratto di Velasquez, in cui rappresenta Filippo IV a cavallo in un modo ammirabile, sì per la figura del Re, come per il Cavallo, e pel paese stesso toccato [1] col maggior gusto; ma soprattuto è singolare il modo facile, e determinato, con cui è dipinta la testa del Re, che sembra rilucervi la cute; e tutto, fin i capelli, che sono bellis-

---

(1) *Toccare*, in termine di Pittura significa maneggiare il pennello, e i colori. Ogni oggetto si suppone vedersi in una certa distanza, e per conseguenza deve perder le minuzie, che si veggono da vicino. I capelli, per esempio, non si possono vedere, nè rappresentare divisi come sono, e perciò il Pittore li rappresenta in massa. Questa massa si ha da fare d'una certa maniera, che dipenda dal suo stile, e dalla sua elezione. Onde diremo, che un Pittore *tocca* in tal modo, o in un altro. Insomma questo distingue i *tocchi* forti soavi, facili, delicati, grandi, ec.

simi, è eseguito colla maggior leggierezza. A canto a questo Ritratto è l'altro del Conte Duca d'Olivarez quasi niente inferiore al surriferito del Re.

Andiamo ora ad osservare il bellissimo Quadro dello stesso Autore rappresentante la resa d'una Piazza, il quale Quadro fu prima collocato al Ritiro nel Salone chiamato de' Regni, e attualmente nella Camera dove pranzano i Principi di Asturias. Contiene quest'Opera tutta la perfezione, di cui era suscettibile l'assunto, nè v'è cosa, eccettuate le aste delle lance, che non sia espressa col più gran magistero. Nella stessa Camera è il Ritratto dell'Infanta Donna Margherita Maria, e quello di un Infante a cavallo, eseguiti entrambi da Velasquez secondo il suo stile migliore, con altri Ritratti di sua mano ivi collocati.

Nella Camera dove si veste il Principe vi sono tre bellissimi Quadri di Ribera, un San Girolamo, e un San Benedetto, uguali, e dipinti secondo il suo stile più chiaro, ne' quali si vede il più bel maneggio di pennello, e l'imitazione più esatta del naturale, e d'un'espressione non ordinaria nel viso di San Benedetto. L'altro rappresentante il Martirio di un Santo è anco eccellente, sebbene di stile più forte.

Sarebbe superfluo parlare di tutte le Pitture di Rubens, e della sua Scuola, che in sì gran numero sono in questo Palazzo. E' però notabile una, che rappresenta l'Adorazione de' Re, opera veramente di prima clas-

se tra quelle di questo Autore. Egli la dipinse in Fiandra secondo il suo miglior stile, e quando egli stesso venne in Spagna le aggiunse altra tela per fare più grande il Quadro, e aumentar le figure, tra le quali fece il suo proprio Ritratto. Questo Quadro ha tutte le bellezze, di cui era capace il suo Autore in assunti storici, e il disegno non è de' più alterati.

Tra i diversi Quadri di Wandeyck ve n'ha uno molto bello, che rappresenta Cristo nell'Orto, dipinto con gran gusto, e buon colorito, per quanto lo permetta l'assunto figurato di notte. Eccellente è altresì un Ritratto di mezza figura dell'Infante Cardinale, per la verità, che vi si ammira, pel colorito, e per esser toccato colla maggior facilità, soavità, e limpidezza.

Sono quasi infiniti i Quadri di Luca Giordano, di cui si può dire, che non fece mai cosa assolutamente pessima, poichè sempre si trova nelle sue Opere un certo gusto, ma a guisa d'embrione, delle cose eccellenti fatte dagli Uomini celebri delle Scuole d'Italia. Egli non arrivò mai alla perfezione in cosa alcuna; donde proviene, che non potendo il suo stile soffrir niuna diminuzione senza cadere nel più ordinario della Pittura, si formarono in questo grado coloro, che vollero seguirlo. Le Opere di Luca Giordano sono, generalmente parlando, di due spezie, benchè ne facesse varie imitando or l'uno, or l'altro Pittore particolare. Diversi suoi Quadri sono d'un color forte, che imitano alquanto Ri-

bera, da cui egli apprese la Professione ne' suoi primi anni; ma il suo stile più generale, più proprio del suo carattere, e che si osserva nelle sue migliori Opere, è quello, ch'ei prese da Pietro da Cortona. Conforme a questo è la superba Opera a fresco del Casone del Ritiro, e molti Quadri del Palazzo; ma in altre Opere, ch'ei fece dopo a Madrid, si allontanò alquanto da questo stile, mischiando figure vestite al modo di Paolo Veronese, e dipingendo più disanimato di tinte, e di chiaroscuro; e con ciò si fece una maniera più pesante, come si può vedere in alcune Storie di Salomone, che sono nel Palazzo, fatte dopo che dipinse le Opere dell'Escorial.

Tra quelle dello stesso Palazzo ve n'è una della Madonna, di mezzo corpo, col Bambino, e San Giovanni, che ad alcuni pare di Raffaello: infatti il Bambino è quasi tutto preso da questo Autore: le carni delle figure sono rossette; il campo, e il paese tirano all'azzurro; la tonica della Madonna è d'un incarnato di carmino assai chiaro, e il manto d'un azzurro oscuro; tutte cose caratteristiche di Raffaello; e perciò chi non conosce la bellezza essenziale di questo Autore si equivoca colla imitazione di Giordano. Altri suoi Quadri veggonsi in Palazzo imitando la maniera Veneziana, non però con quella perfezione, che taluni suppongono.

Si potrebbero contare per Opere di grande considerazione alcune Pitture del Tintoretto, del vecchio Palma, e di Giacomo da Bassano; ma tutte al mio parere

ecclissate da quelle di Paolo Veronese, e spezialmente da alcune di Tiziano del suo migliore stile, Pittore grande non mai superato, neppure uguagliato da veruno nell'intelligenza, e perfezione del colorito. E' tale nelle sue Opere l'eccellenza di questa parte della Pittura, che in niun modo se ne può conoscere l'artifizio, sembrando tutto una pura verità. Era Tiziano sommamente facile nel maneggiare il pennello, non mai negligente, anzi i suoi tocchi sono molto disegnati. L'effetto, e la forza del chiaroscuro ne' suoi Quadri non consiste nell'oscurità delle ombre, o nella chiarezza de' lumi, ma nella disposizione de' colori locali.

Tutte le surriferite qualità si possono vedere eseguite nel bellissimo Baccanale, le di cui figure sono grandi la terza parte del naturale. Attualmente si conserva questa Pittura in un Gabinetto della Principessa. Ciascuna cosa in particolare, e tutte insieme sono sì belle in questo Quadro, che lungo sarebbe il descriverle. Solo posso dirvi, che non passo mai davanti a quel Quadro senza restar sorpreso d'ammirazione per quella Donna addormentata posta nel primo piano, cagionandomi tanta novità ogni volta come se non l'avessi mai veduta. Il colorito di questa figura è del più chiaro, che giammai usasse Tiziano: la degradazione delle tinte sì maravigliosa, che io non ho veduta in questo genere cosa più bella nel Mondo, nè si distinguono che col paragonarle con molta attenzione le une colle altre: ciascheduna da

per sè comparisce carne, e l'infinita varietà di tutte è soggetta all'idea d'un solo tuono. In cadauna delle figure, e in tutte è differenziata la tinta locale delle carni colla maggior proprietà, e anche i panni sono di be' colori. Passando agli accessorj, il cielo con nubi chiare; gli alberi verdi, varj, ombrosi; il terreno coperto di erbette; e il tutto insieme ha brío senza uscire dalla perfetta imitazione della Natura.

Il Quadro quasi della stessa grandezza, che rappresenta una festa di Fanciulli a giuocare in gran numero con pomi, che raccolgono dagli alberi, è anche della maggior bellezza, d'uno stile molto finito, e pare quasi fatto nello stesso tempo che l'altro. Cagiona maraviglia la tanta diversità de' Putti, e ne' loro capelli quasi tutti neri, e ricci; ma soprattutto è artifiziosissima la degradazione delle tinte, e la finitezza perdendosi a poco a poco negli oggetti più distanti.

Questi due Quadri erano in Roma in Casa Lodovisi, e furono regalati al Re di Spagna. Gli stessi, secondo riferisce Sandrart, servirono di studio per apprendere a far i Putti belli a Domenichino, a Pussino, e al Fiammingo. L'Albano si servì in un suo Quadro di un gruppetto di questi Putti, che stanno ballando. Nel Palazzo sonovi due copie, che fece Rubens di detti Quadri; ma si possono considerare come un libro tradotto in lingua Fiamminga, che conserva tutti i pensieri, avendo perduta tutta la grazia dell'originale.

Vi sono molte altre Pitture dello stesso Tiziano, tutte però fatte posteriormente, e alcune nella sua vecchiaja, quando colla vista diminuita trascurava la limpidezza del pennello, sempre però conservando l'eccellenza delle tinte. Non ostante ha recato danno alla Pittura l'aver lasciate Tiziano tante Opere di questa classe lavorate con negligenza, perchè molti Pittori hanno imitato questo modo senza ricordarsi, che Tiziano avea saputo dipingere più finito, e fatto prima grande studio in tutti i bei principj, e fondamenti dell'Arte, benchè riuscisse superiore nel colorito, in cui sorpassò tutti.

Pochi Quadri possiamo numerare del Correggio; ma ogni cosa dipinta da questo grand'uomo ha tutto l'incantesimo dell'Arte. Benchè non se ne abbiano qui che due, bastano per dare un'idea sufficiente della grandezza di questo Artista. La Madonna, che veste il Bambino, con San Giuseppe in distanza, sembra fatta a guisa di abbozzetto per le molte variazioni essenziali, che si scòrgono fatte dall'Autore nell'azione del Bambino, e della Madonna. Sorprende, che una figura minore di due palmi faccia tanto effetto in qualunque considerabil distanza, sembrando, che eccedi la sua misura; questo però non tanto proviene dalla forza del chiaroscuro, quanto dalle mezze-tinte impercettibili, che vanno dalla luce alle ombre, e dal singolar artifizio di trattar l'une, e l'altre, con cui espresse di tal maniera il rilievo, e le forme, che fa quasi dimenticare esser quella una superficie piana.

Se Tiziano fu singolare nelle tinte, e ne' colori locali di qualunque cosa, che rappresentava, Correggio, benchè meno perfetto in questo articolo, lo superò infinitamente nel rilievo particolare nelle entrate, e nelle uscite di ciaschedun corpo, e delle sue parti, come anche nell'artifizio della prospettiva aerea, non solo riguardo agli oggetti degradati di chiaro, e di oscuro per la distanza interposta, ma anche per certa intelligenza della natura dell'aria, la quale essendo materia più o meno diafana si riempie di luce, e passando tra' corpi la comunica agli stessi in quelle parti dove non può giungere il raggio diretto, e così forma quell'ambiente, che ci fa distinguere gli oggetti nell'ombra stessa, e comprender la distanza, che è tra l'uno e l'altro. Questa parte fu perfettamente intesa dagli antichi Greci, come si può osservare nelle Pitture d'Ercolano, anche nelle più ordinarie; onde si conosce essere stato in quel tempo un precetto di Scuola. Fra' Moderni i più celebri in questo punto furono Correggio, Velasquez, e Rembrant.

Ritornando al nostro Quadro, il Bambino è cosa perfettissima, non solo per l'intelligenza del chiaroscuro, ma anche pel colorito, per l'impasto, pel disegno, e per la somma grazia. Il Correggio intendeva a meraviglia gli scorcj, e il fare, che essi contorni nascessero dalle stesse forme del corpo; cosa estremamente difficile, e conseguita soltanto in ugual grado da Michelangelo, e da Raffaello. I Greci riputarono questa per la più diffi-

cil parte della Pittura, come riferisce Plinio nel Libro xxxv cap. x parlando di Parrasio in questi termini: „ Perchè il dipingere i corpi, e quello ch'è dentro di „ essi, benchè sia certamente cosa grande, molti l'hanno „ conseguito; ma il fare i contorni, e terminar le cose, che „ comprendono, è un merito, che pochi Pittori hanno „ avuto, perchè l'ultime linee debbonsi fare in maniera, „ che sembrino abbracciare, e tondeggiar le cose, mo- „ strando il ritondeggiamento di esse, e che non fini- „ scono dove la vista „.

L'altro Quadro, che rappresenta l'Orazione di Nostro Signore nell'Orto, è anche piccolo; ma opera compita, e studiata. A prima vista si distingue soltanto il Cristo coll'Angelo, e la chiarezza dell'aria, restando tutto il rimanente in ombre come di notte: considerandolo poi bene vi si trova divinamente espresso l'ambiente, e la degradazione come fanno gli oggetti naturali visti a poca luce; cosicchè conosciamo gli oggetti vicini quando i lontani non possono giungere alla nostra vista. Coloro, che vanno a prendere il Signore, appena si distinguono, nè v'è tocco, nè pennellata sensibile negli alberi fin dove stanno gli Apostoli; ma a misura, che le cose si avvicinano più alla luce s'incominciano a distinguere foglie, erbette, un tronco colla Corona di spine, e la Croce per terra.

Lo splendore del volto di Cristo illumina tutto il Quadro; ma lo stesso Salvatore riceve la luce dall'alto,

come dal Cielo, riverberandola nell'Angelo, che da lui la riceve. L'idea, che è molto propria, e bella, è eseguita con quella perfezione, di cui il solo suo Autore era capace. Oggi trovansi questi Quadri nello stesso Gabinetto della Principessa, dove sono i sopraddetti di Tiziano. Quivi è anche qualche cosa di Leonardo da Vinci. Del suo migliore stile è un Quadro, che rappresenta due Putti scherzanti con un Agnello, non molto ben eseguito; e un altro, che porta una sola testa di San Giovanni giovinetto. In queste Pitture si vede il grande studio, che fece l'Autore sopra la luce, e le ombre, cioè sopra quella degradazione, che è dalla maggior luce alla maggiore oscurità, osservando anche certa grazia, e gesti ridenti, che sembrano aver aperta la strada a Correggio per giungere poi a quella grazia, che si vede nelle sue Opere [1].

Trovansi anche in questo Gabinetto alcuni Quadri creduti di Raffaello. Di sua invenzione è una Sacra Famiglia con figure la metà del naturale, e pare una di quelle Pitture fatte con suo disegno da qualcuno de' suoi migliori Discepoli. V'è un altro Quadretto della Madonna, di mezza figura, col Bambino, della stessa composizione del famoso Quadro di Firenze noto sotto il nome della *Madonna della Seggiola*, col divario, che

(1) Tra i Quadri, che da Modena passarono alla Gallería di Dresda, ve n'è uno del Correggio, che rappresenta la Madonna, la di cui testa è molto consimile allo stile di Leonardo.

in questo, di cui parliamo, manca il San Giovanni, ed è di forma quadrata, mentre l'altro è rotondo con figure grandi quasi al naturale. Questo Quadretto del Palazzo sembra ridipinto in gran parte dallo stesso Raffaello, ma più a modo d'abbozzetto, che di opera finita. La testa della Madonna in particolare è tutta sua, ed è piena di vita, e d'espressione. E' finalmente paragonabile con qualunque altra delle sue migliori Opere.

Ma come potrò spiegarvi a sufficienza, e nella forma più confacente il bellissimo Quadro conosciuto sotto il nome dello *Spasimo di Sicilia?* Voi sapete, che Raffaello lo dipinse in Roma per inviarlo in Sicilia, da collocarsi nella Chiesa della Madonna dello Spasimo. Quest'Opera, siccome narra il Vasari, si perdè in mare, ma fu ricuperata senza soffrir danno alcuno. In tutti i tempi è stata molto stimata dai veri intelligenti: Agostino Veneziano la incise, benchè senza dar idea della sua bellezza. Il Conte Malvasía ne parla con disprezzo; ma gli stessi suoi Scritti lo dichiarano di poco giudizio su l'eccellenza delle Pitture, e si fidò della relazione di alcuni Pittori, forse di quelli, che per la loro grande distanza da Raffaello non potevano discernere il merito di questo grande uomo, nè le vere ragioni, con cui debbonsi valutare le Opere degli Artisti insigni.

Mi pare indubitabile, che la parte più nobile della Pittura non sia quella, che solamente diletta la vista, e rende piacevoli le Opere ad uomini affatto ignoranti dell'

Arte, ma che quelle parti sono le più pregevoli, che soddisfano l'intendimento, e contentano quelli, che sanno far uso delle facoltà dell'anima. Essendo dunque così, com'io ne sono persuaso, Raffaello è senza contrasto il maggior Pittore fra tutti quelli, de' quali si sono conservate Opere fino alla nostra età. Le invenzioni, e i concetti de' suoi Quadri alla prima vista danno idea di quello, ch'ei vuol far comprendere all'intendimento di chi li mira. Perciò gli assunti, sieno tranquilli, o tumultuosi, feroci, o amabili, allegri, o malinconici, non contengono cose disconvenienti da quelle idee, e danno il perfetto significato agli assunti, pel di cui mezzo muovono il nostro intelletto, e vi acquistano sopra tanto potere, e autorità, come la Poesía, e l'Oratoria.

Oltre a ciò in cadauna delle sue figure si vede espresso quello, che fece prima di quell'atto, e quasi si comprende quello, che precisamente deve far dopo. Niuna tra le azioni si vede totalmente compita, anzi tutte stanno nell'atto dell'azione poco più che cominciata, o prima d'esser finita; e questo è quello, che loro dà tal vita, che a mirarle attentamente sembrano muoversi. Infatti se vogliamo esaminar il presente Quadro in tutte le riferite parti conosceremo, che se Raffaello non fosse stato sempre sì grande nelle sue Opere, si potrebbe dire, che questa fosse l'unica per la sua gran bellezza.

Voi già sapete, che l'assunto di questo Quadro è preso dalla Scrittura, allorchè portando Gesù Cristo la

Croce al Calvario, le Donne in vederlo proruppero in pianto, ed egli come Profeta disse loro, che non piangessero per lui, ma per i loro proprj figli, annunziando la sciagura di Gerusalemme. Raffaello per far meglio comprendere questa composizione fece vedere in lontananza il Calvario, al quale si ascende per tortuoso cammino, che volta a mano diritta fuori della porta, dove suppose, che il Signore cadde la prima volta al torcere dello stesso cammino, dal cui lato lo tira un Manigoldo colla corda, che lo teneva legato.

E' da supporsi, che essendo stato fatto questo Quadro per la Chiesa della Madonna del Dolore, i Padroni volessero, che il Pittore v'introducesse la Madonna, benchè sia anche possibile, che fosse idea sua: comunque fosse, Raffaello seppe in tutte le occasioni trovar modo il più nobile, decoroso, ed espressivo di rappresentare qual si sia assunto.

Dovendo figurare in questo Quadro la Madre d'una persona, che si conduce al supplizio, maltrattata spietatamente da' ministri, scelse lo stato più infelice di una Madre, che per ajuto di suo Figlio si trova nella precisa necessità di supplicare l'infame turba ad aver pietà di lui. In questo stato dipinse Raffaello la Madonna, la quale buttata inginocchioni non mira il Figlio, cui da per sè niun soccorso poteva dare, ma in atto di efficacissima supplica manifesta, che essendo caduto a terra ha necessità della commiserazione di chi lo tira per solle-

varsi. A questa espressione d'umiltà della Madonna il Pittore diede nobiltà col dipingerle a fianco la Maddalena, San Giovanni, e le altre Marie, che l'accompagnano, e la soccorrono sostenendola sotto le braccia.

Queste persone sono rappresentate piene di considerazione per i patimenti del Signore, particolarmente la Madonna, che pare quasi stia parlando a Gesù. San Giovanni è in soccorso della Madonna. Gesù Cristo si vede caduto, non debole però, nè abbattuto, anzi in atto di minacciare colle sue parole, come riferisce il Vangelo; e il suo aspetto oltre di essere in questo Quadro d'una eccellenza, e bellezza quasi incomprensibile, si manifesta come acceso di spirito profetico; il che corrisponde esattamente alla divina persona, che rappresenta, la quale era sempre Dio benchè in passione: è mirabile ancora per la convenienza di Raffaello, che giammai esprimeva bassamente cosa alcuna, quando il di lei carattere si poteva, o doveva rappresentare con nobiltà. L'azione di tutta la figura è animata, e nobile: il braccio sinistro, che colla mano bellissima appoggia sopra una pietra, è tutto steso; ma nelle pieghe della manica larga manifestò l'atto momentaneo, sembrando che tuttavía stieno in aria, nè abbian finito di cadere secondo l'inclinazione del loro peso. Colla dritta il Salvatore abbraccia la Croce, che lo opprime, nè vuole che gli sia tolta, anzi pare in atto di abbracciarla. Pensiero degnissimo del grande intendimento di Raffaello, che fino in un'azione, che

a molti sembrerebbe indifferente, si ricordò, che Gesù pativa perchè voleva.

Non è meno ammirabile la varietà de' caratteri, che seppe esprimere ne' Manigoldi, facendo vedere, che tra' cattivi s'incontran de' peggiori. Quella figura di rovescio, che tira colla corda Gesù Cristo, pare non avere altro oggetto che un brutal desiderio d'arrivare col Paziente al luogo del supplizio. L'altro, che sostiene in qualche modo la Croce, si mostra come mosso da certa compassione, e che vorrebbe sollevare Gesù. A suo fianco sta un Soldato, che spingendo la Croce su la spalla di Cristo, e alzando la lancia in atto di minacciare, esprime la maggior nequizia nel volere ancora più opprimere il Signore già caduto.

Tutti questi riflessi non tendono propriamente che all'invenzione, la quale in verità è quella, che nobilita l'Arte della Pittura, e fa conoscer la forza dell'intendimento dell'Artista, il quale quando arriva in questa parte all'eccellenza, cui giunse Raffaello, merita il titolo di Uomo grande, come i grandi Poeti, e Oratori. Convien però avvertire, che la perfetta invenzione non consiste soltanto in un bel concetto, o in un pensiero bello e proprio, ma in quella unità d'idea seguíta, che riempie prima, ed occupa l'intelletto del Professore, e poi quello degli Spettatori, dovendo mantenersi nella stessa idea dalla prima disposizione del tutto fino all'ultima pennellata, formando una sola cosa nel fine dell'Opera.

Molti altri Artisti, che al comune de' Dilettanti, ed al volgo pittorico sembrano inventori, hanno per lo più ignorato affatto le suddette parti, che possedeva il gran Raffaello, confondendo ad ogni istante l'Invenzione colla Composizione. E' l'Invenzione la vera Poesía del Quadro, formato già nella mente del Pittore, il quale lo rappresenta poi come se lo avesse visto, e che a' suoi occhi stesse accadendo il caso di quelle persone da lui propostesi nella sua prima idea.

La Composizione al contrario consiste in coordinare tutti gli oggetti, che entrano nella invenzione suddetta. Dall'equivoco introdotto nelle Scuole de' Pittori, e nelle teste de' Dilettanti è nato il credere, che i Quadri s'inventino, e si compongano solo per dilettar la vista con diversità di oggetti, con direzioni, e contrapposizioni variate, obblíando la parte più nobile, che è il Significato, che appartiene all'Invenzione.

Alcuni ignoranti hanno osato dire, che Raffaello non fosse Compositore, perchè non s'imbatterono che in qualche Immaginetta della Madonna, e non videro mai le magnifiche Opere del Vaticano, nè quelle degli Atti degli Apostoli, inventate da lui per tappezzeríe, delle quali in Madrid stesso si può vedere, e considerare la compita Raccolta, che possiede il Duca d'Alba. Quando però non si potessero quivi osservare nè queste, nè le Stampe delle Opere di Raffaello, il solo Quadro, di cui parliamo, potrebbe convincere dell'eminente sua qua-

lità in questa parte. Chi seppe infatti meglio di lui equilibrare [1] le composizioni, piramidare i gruppi, e dare il contrasto d'un movimento alternativo ai membri delle figure con infinita varietà di direzioni, cosicchè in tutte le parti delle sue divine Opere sembra esservi vita? E chi intese meglio la giusta quantità delle figure, che convien porre in una Storia, e disporle in modo, che niuna resti oziosa, o inutile? Se egli non usò che moderatamente, e di rado certi moti violenti, fu per assoggettar tutto all'espressione, e per dipingere lo stato dell'animo delle persone che figurava, essendo inverisimile, che un uomo pensieroso faccia le stesse azioni di uno, che combatta, o corri, o cammini. Perlochè il nobile dal plebeo, il vecchio dal giovine, e ogni diversità di stati, naturali, o accidentali, si hanno da distinguere nella buona Composizione, come ha fatto Raffaello, essendo questa una parte dell'Invenzione.

Il Disegno, che è lo strumento più efficace, che il Pittore abbia per ispiegare i concetti della sua mente, è anco bellissimo in questo Quadro, come in tutte le altre Opere di Raffaello: e se egli in ciò non giunse alla

(1) *Equilibrare* una composizione vuol dire, che gli oggetti si distribuiscano in maniera, che non lascino una parte del Quadro vuota, e l'altra tutta piena, e che questa distribuzione comparisca naturale, nè mai affettata. *Piramidare* i gruppi è fare, che l'insieme degli oggetti formi piramide, cioè che abbia maggior base che punta. In qualunque altra forma, che si dispongano, sia retta, o circolare, faranno un mostruoso effetto.

total bellezza delle Statue Greche, fu per i costumi del suo tempo, tanto diversi da quelli de' Greci, come pure per le occasioni, e per gli oggetti sì differenti, in cui esercitava il suo talento. Se però gli Antichi fossero stati nella necessità di disegnare un Manigoldo a lato di un Cristo, certamente non l'avrebbero fatto meglio, nè in altro modo di quel che si vede di rovescio nel nostro Quadro. Se la proporzione della sua statura esigeva un uomo rozzo, e brutale, sarebbe stato molto improprio mettere in sua vece una figura elegante, come il Gladiatore Borghese, che richiamasse a sè l'attenzione più di Cristo medesimo, come succede alla famosa Opera del Domenichino nella Cappella di Sant'Andrea della Chiesa di San Gregorio in Roma, dove tutti ammirano più il Manigoldo, che flagella il Santo, che la figura del Santo stesso, che dovrebbe esser la principale, e l'Eroe della Storia. Il medesimo difetto ha regnato, e regna in quasi tutti i Quadri de' famosi Pittori, che fiorirono dal principio del Secolo scorso. Ciò non ostante chi volesse vedere nell'antico un esempio di caratteri non sempre belli, osservi l'Arrotino di Firenze, e non vedrà certo in questa figura il carattere della Lotta, nè del Sileno, nè dell'eccellente Gladiatore.

Chi sa considerare lo stile del Disegno di Raffaello, sì in questa, come nelle altre Opere sue, troverà lo stesso spirito degli Antichi, cioè d'aver saputo intendere, e segnare con precisione, e chiarezza tutte le

parti più essenziali della costruzione del corpo umano, lasciando quasi invisibili le cose superflue, e le insignificanti. Ma quello che soprattutto cagiona maraviglia nel Disegno di Raffaello è, che il carattere delle persone dipinte corrisponde talmente alle azioni, in cui si rappresentano, che effettivamente pare vedere un uomo, il quale non a caso, ma per naturale inclinazione faccia quello, in cui Raffaello lo rappresenta; e questo non solo si osserva nella fisonomía, donde si suol conoscere lo stato dell'animo degli uomini, ma anche nelle forme di tutto il corpo, e delle sue parti.

Nella Figura, che si vede di rovescio, fece un uomo membruto, e ruvido, come sogliono essere gl'idioti, e gli diede un'azione proporzionata senza esprimervi intenzione particolare. Al contrario negli altri due surriferiti espresse l'intenzione ne' visi come una proporzione più elegante ne' corpi. E' specialmente da osservarsi nel Cristo la più bella fisonomía coll'espressione più viva, senza che questa alteri nella minima parte la regolarità, e nobiltà di essa fisonomía. Sonovi segnate tutte le parti principali delle ossa, e de' muscoli; ma con tale delicatezza, che non perturbano la grandiosità delle forme principali. Questo carattere si osserva anco nel collo, e nella mano, con cui si appoggia; e benchè questa azione di appoggiarsi spinga la carne in modo, che quasi nasconde le ossa, e le giunture, ciò nondimeno ei diede tal contorno al pollice, e alle altre dita, e

così corrispondente al carattere della testa, come se fosse eseguito dai più abili Artisti Greci, che avessero voluto fare una Figura d'un carattere fra quel di Giove, e quello d'Apollo; quale effettivamente deve esser quello, che corrisponde a Cristo, aggiungendovi soltanto l'espressione accidentale della passione, in cui si rappresenta.

Non mi diffonderò in dire quanto eccellente sia ciascuna pennellata nell'intelligenza degli scorcj, e de' contorni, che si vanno ascondendo uno entro l'altro secondo il punto di vista; cosicchè pare a chi ben considera quest'Opera, che in molti luoghi si vegga più in dentro della superficie della tavola. Il girare di tutte le parti nelle teste secondo l'azione, e il punto di vista è eseguito come costumava Raffaello. Ma troppo lungo sarebbe parlare d'ogni piccola osservazione, e d'ogni pregio, che s'incontra nelle cose di questo uomo eccelso; e in generale dobbiamo persuaderci, che qualora nelle sue Opere si nota qualche parte eseguita con meno eccellenza, devesi attribuire a qualcuno de' suoi Discepoli, e ch'egli non potè far altro, che ritoccarla per le molte incombenze, che ebbe nel suo miglior tempo, e in conseguenza deve considerarsi come non sua.

Dopo d'aver veduta, ed esaminata la Pittura più pregevole in quanto alla parte più nobile dell'Arte, che si conserva nel Real Palazzo, e che contiene in sublime grado le considerazioni più fine della Pittura, passiamo a vedere Quadri di uno stile più facile, in cui

sono abbreviate tutte le difficoltà. Ne parleremo però soltanto in generale.

Le prime Opere, che si offrono, sono di Lanfranco, tra le quali è ammirabile il Funerale d'un Imperatore, con un Combattimento di Gladiatori. Quest'Opera contiene in sè solamente una mostra delle cose più eccellenti dell'Arte. Nel Disegno evvi qualche cosa di quella idea generale della costruzione del corpo umano, in cui consiste la bellezza dell'Antico. V'è parte dell'espressione di Raffaello, come anche delle masse, e facilità di chiaroscuro di Correggio: questo però non è eseguito interamente, ma solo indicato. E' anche bello un Combattimento di Barche, un Sagrifizio, e altre Pitture di questo Autore.

Moltissimi sono i Quadri, che vi sono di varie Scuole; ma non arrivano all'eccellenza di quelli, che si sono finora mentovati. Se ne incontrano alcuni di Pussino, e tra di essi un Baccanale assai bello, le di cui figure sono poco meno d'un piede d'altezza. E' questa un'Opera bastantemente finita, di molto buon disegno, e colorito, con alcune Donne, e Putti graziosissimi, che stanno ballando. Il paese, che forma il campo del Quadro, è bello quanto mai si possa desiderare. Questa Pittura, destinata per coperta d'un cembalo, fu ingrandita dopo dallo stesso Pussino, o da Gaspare suo Cognato.

Sarebbe desiderabile, che molti giovani Pittori si animassero a studiare con applicazione questi begli esemplari dell'Arte, che ho finora descritti, non solo col co-

piarli, ma coll'imitarli: due cose ben differenti, poichè tutti que' che copiano un'Opera di Pittura, non per ciò si abilitano a produrre cose consimili se non si applicano, nè si propongono di seguir le ragioni dell'Autore dell'originale, che è l'unico mezzo di trar profitto dallo studio delle cose altrui. Dunque in qual si sia Pittura si trovano due parti essenziali: una comprende le ragioni delle cose, che si può chiamare la traccia, lasciata dall' intendimento dell'Artista; l'altra, il modo dell'opera, cioè l'abito dell'esecuzione dell'Autore. Ordinariamente que' che copiano, o pretendono studiare le Opere degli Uomini grandi, mettono la principal cura ad imitar quella apparenza, che io ho chiamata *Modo*; e quindi nasce, che tolto l'originale davanti, e trovandosi nella necessità di fare un'Opera, in cui occorrono altre cose, e circostanze differenti da quelle, che hanno copiato, si trovano senza guida. Ma chi effettivamente studia, e osserva le produzioni de' Valentuomini col vero desiderio di imitarle, si fa capace di produrre Opere, che a quelle si rassomiglino, perchè considera le ragioni, con cui si sono fatte; e in questa guisa comprendendole può addattarle a tutte le cose dove convengono, e si fa imitatore senza essere plagiario.

Da quanto ho detto io conchiudo, che i Pittori principianti debbonsi applicare a studiar bene le Opere degli Uomini grandi, non però soltanto per imitarli ciecamente, ma col fine d'indagare quali sono le parti della Natura da quelli scelte per imitarle, persuadendosi,

che niente sia buono nelle loro Opere se non è conforme alla Natura. Dopo di avere acquistata una certa pratica a copiare dette Opere devono studiare la stessa Natura, e osservare quelle parti, che più si rassomigliano alle scelte da' Maestri, le di cui Opere avranno studiato in copiarle. In questa guisa eglino si abiliteranno a seguire qualunque natural inclinazione abbiano; e ancorchè non giungano ad uguagliare i Maestri propostisi d'imitare, seguendo la Natura, non lascieranno d'acquistarsi sufficiente merito per farsi onore nell'Arte; perchè la Natura è sì abbondante, e varia nelle sue cose, che a tutti i talenti offre parti proporzionate alla loro capacità: basta imitarle colle ragioni, che mi sono ingegnato esporre alla meglio che ho potuto, e come mi permette la mia poca pratica di scrivere, e la qualità di quest'Operetta, la quale finalmente non è che una Lettera fatta con buona volontà, e con poco agio, per ridurla a miglior forma; il che unito alla mia tenue abilità la rende più imperfetta. Onde vi supplico a discolparmi col Pubblico, e a supplire con qualche spiegazione all'oscurità del mio modo d'esprimermi, poichè per dare io maggior chiarezza alle mie idee bisognerebbe estenderle, e fare un libro di precetti; cosa, che in niun conto ardirei mai di fare.

Aggradite questo poco, che mi hanno permesso le mie occupazioni, più utili delle parole, e degli scritti, e comandate a chi davvero vi stima, e desidera servirvi.

Aranjuez 4 Marzo 1776.

LETTERA
DI
ANTONIO RAFFAELLO MENGS
AD UN AMICO
SOPRA
IL PRINCIPIO, PROGRESSO, E DECADENZA
DELL' ARTI DEL DISEGNO.

LETTERA DI MENGS

SOPRA

IL PRINCIPIO, PROGRESSO, E DECADENZA DELL' ARTI DEL DISEGNO.

Il risultato delle nostre conversazioni intorno alle Arti del Disegno è la richiesta, che voi mi fate, ch'io ne scriva il mio parere sopra i principj, progresso, e decadenza. Ben volentieri lo farei con esporre tutto quello, che per lunghe esperienze, e riflessioni ho imparato, qualora lo credessi di qualche utilità agli altri; ma son ritenuto da due ostacoli: il primo è la diffidenza di me stesso, sentendomi inabile a spiegarmi con la necessaria proprietà; l'altro è l'impossibilità di comunicare agli altri una idea chiara di queste cose senza incominciare dai principj più triviali per elevarsi gradatamente ai più sublimi; il che m'impegnerebbe in un'Opera molto grande, e superiore alle mie forze fisiche, e morali. Ciò nondimeno la volontà, che ho di compiacervi, mi fa trascurare ogni ostacolo, e scrivere qualche cosa per mostrarvi la mia pronta ubbidienza. Vi prego però di ricever questo poco per una riprova della nostra amicizia, e non come un Trattato degno da darsi al Pubblico.

La maggior parte delle invenzioni umane sono prodotte dalla necessità, eccettuate però le Arti, che si chiamano Belle, le quali derivano dalla inclinazione, che ha l'uomo per la imitazione. I materiali, che in esse si impiegano, esistono nella medesima Natura: e siccome ella contiene delle cose, che in qualche modo si rassomigliano tra di loro, io credo, che tali rassomiglianze abbiano eccitato negli uomini il desiderio di supplire, e di aggiungere le parti, che mancavano, o che differivano, per farle così rassomiglianti; e con questo mezzo di comparazione, e di composizione si saranno trovate molte cose, che poi si eseguiscono per l'artifizio della imitazione.

Per comprendere quello io ho da dire in appresso conviene, che io spieghi ciò ch'io intendo per Idea. Per Idea dunque io intendo quella impressione, che le cose lasciano nel nostro cervello, mediante la quale impressione può la memoria ritornare a rappresentarci le percezioni. Queste idee sono più, o meno chiare, e distinte secondo la maggiore, o minore intensità, con cui le ha ricevute il nostro intendimento, e secondo la sua capacità di distinguere, e di determinare le parti più essenziali delle cose. Poche sono le invenzioni, che non debbano il loro principio al caso; cioè a quella combinazione, cui diamo questo nome, perchè ne ignoriamo le cause. Le Arti del Disegno hanno verisimilmente la loro origine, come ho detto, dalla inclinazione, e dalla

volontà d'imitare, donde facilmente sarà nata la Plastica, essendo ben naturale, che gli uomini abbiano concepita l'idea d'imitare con terra ammassata colle mani le figure umane, o degli animali, e che poi a caso, o per riflessione l'abbiano cotta al fuoco per farla più dura, e consistente. La Storia non ci mostra con precisione l'andamento di questo principio; ma è ben naturale, che fosse così, poichè sappiamo che anche dopo perfezionate le Arti vi sono stati tuttavía de' Popoli, che usavano Statue di terra cotta; ed essendo in oltre della più remota antichità l'arte di fabbricare con mattoni, di dar loro una certa forma, e di cuocerli, era ben verisimile, che nello stesso tempo venisse agli uomini l'idea di formare, e di cuocere le figure della stessa materia. Alcuni Autori pretendono, che i Terafin, Idoli Lari di Laban, rubati da Racchele, fossero immagini di terra cotta. Ma non voglio trattenermi ad esaminare questi fatti di tanta grande antichità, nella di cui intelligenza sono gli Scrittori divisi, e confusi; e questo dovea necessariamente succedere, per aver tutti preteso di fare la Storia esatta delle Arti colla preoccupazione d'essere state inventate in un solo luogo, e da una sola Nazione; il che non pare vero, perchè essendo l'uomo lo stesso in tutte le parti, ed avendo le stesse necessità, passioni, e capricci, è conseguente, che in tutti i tempi, e paesi abbia pensato, e pensi della stessa maniera, e che abbia inventate le stesse cose.

Prima d'innoltrarmi giova spiegare la parola *Arte*. Io credo, che ella non sia altro che la maniera di produrre qualche Opera con determinati mezzi, e con determinato fine. Il fine delle Belle Arti è di dilettare per via della imitazione; e i mezzi sono di ordinare le cose imitabili in maniera, che nella imitazione abbiano più ordine e chiarezza; ciò, che produce la Bellezza: e perciò le Arti, che hanno questo oggetto, chiamansi *Belle*. La Bellezza in particolare non è altro che un modo di essere delle cose, che per i mezzi più semplici ci dà un'idea chiara delle buone, ed essenziali qualità.

Molti sono d'opinione, che tra le Belle Arti la Scultura sia la più antica, perchè è quella, che il più semplicemente imita la figura delle cose. Ella fu inventata in diversi tempi, e luoghi; ma sembra, che incominciasse a introdursi pel culto, che si chiama *Idolatrìa*. Può darsi anche, che abbia avuto un principio più innocente, cercandosi per mezzo d'immagini conservar la memoria delle persone amate, o di talento, o di merito superiore alle altre, o forse per significare alcune proprietà della Natura per mezzo di figure, ad oggetto d'istruire gl'ignoranti, e i materiali, come sappiamo, che si praticava in Egitto. Quella Nazione non potè perfezionare queste Arti per quanto le esercitasse per molti secoli, perchè vi si opponeva il suo culto religioso, il quale non permetteva agli Artefici di partirsi dalla forma stabilita per i suoi Idoli, e perchè ancora la classe de' Cittadini, che

vi s'impiegava, era riputata vile. A queste ragioni si univano altre per impedire il progresso delle Arti, e la principale era, che tanto gli Egizj, come i Caldei, gli Arabi, e altri, che lavoravano alcune figure, erano troppo ignoranti, e rozzi per poter produrre cose, che non fossero molto grossolane. E' naturale all'uomo la propensione, e l'attaccamento alle cose materiali, che cadono sotto i suoi sensi; e perciò le altre Nazioni, che vennero dopo, benchè fossero in tempi più illuminati, seguirono i primi inventori, nè si appartarono mai interamente dalla loro grossolana maniera. Lo stesso è accaduto al rinascimento delle Arti in Europa, come a suo luogo diremo.

Quando le Arti del Disegno s'introdussero in alcune parti della Grecia, e in altre s'inventarono, presero subito miglior forma, sì perchè quelle genti aveano migliore istruzione, come perchè erano di maggior bellezza. Il primo si prova dal non essere avanti d'Omero fiorito in Grecia alcuno Scultore, nè Pittore di riputazione; e il secondo è contestato da tutta la Storia, e dalla esperienza. Le Opere di quel divino Poeta ci fanno conoscere, che nel suo tempo non erano molto avanzate le Arti, perchè l'idea, ch'ei ce ne dà, è molto povera, e niente dice, che sia paragonabile alle Opere, che posteriormente fecero i Greci. Non nomina mai Statua alcuna di marmo; e quando fa menzione di qualche produzione delle Arti, aggiunge sempre la ricchezza, e l'ornato;

donde io inferisco, che l'idea, che egli avea di queste Opere, era quella, che avea presa da' Fenici, i quali per mezzo del commercio la diffusero ne' paesi marittimi.

Quando finalmente i Greci cominciarono a coltivare il Disegno, erano già una Nazione in qualche modo culta; onde non oprarono come gli Egizj, e gli altri Popoli sopraddetti, seguaci grossolanamente l'uno dell'altro, e copiando il Discepolo dal Maestro; ma con ragioni filosofiche ricercavano le parti più nobili, e più degne delle cose per imitarle, e aggiungendo sempre un' idea all'altra pervennero al sommo grado della perfezione.

Non si deve credere, che i Greci omettessero le minuzie dell'Arte perchè le ignorassero, poichè sappiamo, che Dedalo, Scultore in legno de' più antichi, fu tenuto per singolare nell'espressione delle vene del corpo, e nella finitezza del lavoro. Ma questo metodo, nato dalla mera imitazione della Natura, fu presto abbandonato dai Greci, considerando, che quello, che importava per dare idea della figura umana, era la costruzione, e la fabbrica del corpo per le sue parti maggiori, ed essenziali. Videro, che componendosi l'uomo di testa, di busto, e di parti, che hanno articolazione, le sue azioni, e i suoi movimenti dipendono dallo stendere de' membri allontanandoli dal corpo, o avvicinandoveli; quindi inferirono, che l'agilità, e la facilità del movimento dipende principalmente, che i membri non sieno pesanti, ma d'una proporzione tale da poter esser mossi da' muscoli più

vicini. La vista, e l'esperienza, che acquistarono per la Ginnastica, li fece avvertire, che le persone di torace spazioso erano più proprie per gli esercizj, e per le fatiche; e secondo queste ragioni formavano le loro figure con semplicissimi contorni, dando solamente l'idea necessaria, e chiara di ciaschedun membro, e parte del corpo, senza farvi comparire le minuzie, segnando però con chiarezza, e determinatamente tutte le parti essenziali, e anche con più distinzione di quel che sono in realtà; ma senza eccedere i limiti del possibile.

In questo modo inventarono, e stabilirono la strada dello stile Bello, comprendendo nelle loro Opere la struttura dell'uomo, e il suo meccanismo meglio di quello, che è nella stessa Natura. Andando di questo passo aggiunsero sempre maggior energía alle loro Opere, e dividendo sempre più le parti generali trovarono la grazia, e la soavità dell'Arte. La perfezione della Bellezza pervenne al suo punto per mano di Fidia in tempo di Pericle, e le altre parti fino alla grazia crebbero fino all'età di Alessandro Magno, in cui Prassitele, e Policleto elevarono la Scultura al più alto grado di perfezione così, che non poteva andare più avanti: ma siccome tutti i pensieri, e le azioni umane tendono sempre alla progressione, quando gli Artisti, che succederono, vollero aggiungere qualche cosa alla perfezione di que' Maestri, non trovarono altro spediente che di aggiungere il superfluo all'essenziale. Ma essendo limitato l'inten-

dimento umano, non potè combinare l'uno coll'altro; e quanto s'introdusse d'inutile, altrettanto si perdè del necessario, e mancandosi così nel più importante, l'Arte andò deteriorando nella sua perfezione. Non ostante questo corso naturale delle cose umane l'Arte si sostenne per molto tempo in Grecia, e spezialmente in Atene, perchè la Filosofía, cui era sì dedita quella Nazione, la preservò dall'errore di cadere nelle cose minime per lasciar le grandi, e le importanti, come successe a que' Popoli, che si lasciarono ingannare, e condurre dal puro diletto della vista, e da quelle capricciose svogliature, che si chiamano *Mode*, le quali ordinariamente non hanno altra bellezza che il merito di non essere esistite il giorno precedente.

Finalmente corsero gran pericolo le Arti quando i Romani conquistarono la Grecia; ma per fortuna non erano sì barbari que' Vincitori da restare insensibili alla soda magnificenza, e bellezza delle Opere Greche: cosicchè se con la forza delle loro armi, con un governo tutto militare, e coll'austerità, e quasi fierezza de' loro costumi giunsero a soggiogare i Greci, questi al contrario coll'amenità del loro genio, colla soavità delle maniere, e colla bellezza delle loro Opere soggiogarono, per così dire, le teste de' Romani, i quali subito che conobbero la Grecia si confessarono barbari, chiamando quelle Arti, e quegli Artisti in Italia, e impegnandosi a coltivare le invenzioni de' loro vinti.

Consideriamo ora quello, che una stessa cosa produce in diverse Nazioni secondo i suoi principj, e costumi. I Romani, i quali non erano che Soldati, ed Oratori, e punto Filosofi, appena incominciarono ad abbandonare le loro rustiche, ed aspre maniere, caddero nella rilassatezza del lusso eccessivo, e confusero l'idea del bello con quella del ricco, persuadendosi, come fanno anche attualmente molti, che tutto quel che piace sia bello; e con questo principio si eressero arbitri di giudicar di tutto senza scienza, e senza cognizione dell'essenza delle cose. I Romani ebbero pochi Artisti in proporzione de' Greci, e comunemente servivansi di questi; ma fecero gran danno alle Arti coll'impiegarvi degli Schiavi, e colla ignoranza, con cui giudicavano delle Opere. La Grecia, malgrado il suo abbassamento, al più piccolo atomo di libertà, o di felicità si ravvivava; e quando finalmente dovè cedere le Arti al corso, e alle vicende delle cose umane, non le perdè interamente, nè le vide rovinate finchè fu invasa, e oppressa dalla barbara, e feroce Nazione, che oggi ancora la domina, e tiranneggia.

La traslazione dell'Impero Romano a Costantinopoli contribuì moltissimo alla decadenza delle Arti in Italia, e in Grecia. In questa trovandola già spogliata delle migliori Opere, e de' migliori Artisti, e terminando di spogliarla per adornar la nuova Roma; e in Italia, perchè fu lasciata esposta alle invasioni, e alle conquiste

de' Barbari . Concorse anche molto alla ruina delle Arti la necessità , in cui si trovarono in quel tempo i Capi del Cristianesimo , di estirpare l'Idolatría , e distruggere gl'Idoli , ne' quali indistintamente furono comprese tutte le più belle Statue , condannando , e anatematizzando gl'Idoli , e chi li faceva ; e questo con tanto furore , ch'è maraviglia , che ci sieno pure rimaste tante belle Opere della venerabile Antichità .

Quando poi si formò di nuovo l'Impero d'Occidente l'Idolatría era già estirpata , e il Cristianesimo stabilito nelle sue vastissime Provincie ; onde si pensò alle Arti , ma con poco successo , perchè l'ignoranza avea occupato tutto il Mondo, e stendendosi esso Impero fra Nazioni barbare , e feroci , separate di commercio da' Paesi di clima dolce , e benigno , e di costumi soavi , dove in altro tempo erano fiorite le Arti , e le Scienze , niente di buono si fece ; e gli Scultori spezialmente si diedero ad imitare gli uomini con quelle vesti ridicole , che occultano , e non vestono le figure . Tali sono tutti i monumenti , che chiamiamo Gotici , sotto il di cui nome si hanno da intendere tutte le Nazioni Alemanne , o vicine all'Alemagna .

In questo infelice stato restarono le Arti per molti secoli , senza migliorar mai , finchè cominciarono come a rinascere in Italia , e particolarmente nella Repubblica di Firenze . Il primo passo fu di raccogliere le Medaglie , e le Pietre incise dagli Antichi , e con quella imitazione

s'incominciò a discacciare la barbarie Tedesca. Ghiberto fu il primo, che si propose d'imitare dette Antichità; ma siccome non vide le Statue grandi, si rese insigne soltanto nel piccolo. A lui succedè Donatello; e ben presto Michelangelo Buonarroti, approfittandosi delle Statue raccolte dai Medici, aprì gli occhi, e conobbe, che gli Antichi avean tenuta una certa arte nell'imitare la verità, con cui si faceva la imitazione più intelligibile, e più bella, che nello stesso originale. Cercò quel grande Artista l'origine della Bellezza, e credette averla trovata per mezzo dell'Anatomía, sopra cui egli fece il maggiore studio, e giunse a tale eccellenza, che s'immortalò per quella nuova strada, benchè egli non trovasse quello che cercava, cioè la Bellezza, perchè questa non si trova in una sola parte, ma nel tutto, e nella unione dell'Anatomía, della proporzione, e delle altre circostanze, che compongono le cose belle.

Gli altri Scultori della Scuola Fiorentina imitarono Michelangelo nell'apparenza dello stile Anatomico, ma senza arrivare all'intelligenza del Maestro; e perciò gli sono tanto inferiori Giovanni Bologna, Mont-Orsoli, e altri, finchè decadde la Scultura con la sorte della Repubblica, e del suo Governo, e passò a stabilirsi in Roma. Quivi l'Algardi cominciò a introdurre nella Scultura lo stile, che i Pittori del suo tempo già seguivano, cioè pretese usare nella sua Arte la stessa imitazione della Pittura, ricercare gli effetti del Chiaroscuro, aumentare

certe parti per la vista ; insomma uscire da' limiti del fine della Scultura , che è d'imitare le forme della verità , e non le apparenze ; il che è ufficio della Pittura : in questa guisa egli introdusse lo stile Ammanierato.

All'Algardi succedè Lorenzo Bernini , il quale incominciò dove l'altro avea finito ; e consacratosi interamente ad abbagliare la vista, fece certe Statue, e Gruppi con invenzioni le più ardite , e capricciose, e in certo modo *gustose* , come se ne veggono tante in Roma , nelle quali ei sagrificò sempre la correzione al brío , e fece tutte le forme alterate .

Gli Scultori venuti dopo si sono mostrati indecisi nella imitazione dell'Algardi , e del Bernini ; e se si sono serviti della verità è stato per trovar le forme , e soggettarle alla maniera de' suddetti Maestri . Il Fiammingo , che faceva i Putti con tanta leggiadría , tentò imitare l'antico nella figura di Santa Susanna , e giunse ad imitarne l'apparenza , non già le massime essenziali . Rusconi è stato l'ultimo degli Scultori degni d'essere citati . Le sue Opere sono più *gustose* che perfette, poichè in vece di buone ragioni dell'Arte la sua bontà consiste unicamente nell'osservanza di certe regole pratiche , le quali in cambio di onorar l'Arte l'avviliscono.

Da quanto finora io ho esposto della Scultura s'inferisce, che ella s'innalzò per mezzo della Filosofía ; che negligentando, o sforzando le ragioni essenziali decadde ; che è risorta con la imitazione delle Opere degli Anti-

chi; e finalmente, che avendo abbandonato lo spirito filosofico, il vero fine, e l'oggetto dell'Arte, è precipitata nel dispregevole stato, in cui ora giace. Forse dirà taluno, che in Francia ella ha fiorito, e tuttavía fiorisce. Oh amico caro, voi avete vedute le Opere di que' Professori, e avete facilmente conosciuto questo errore. Lo stesso spirito, che regna tra que' Pittori, perseguita gli Scultori, cioè d'abusarsi di tutto il buono mettendocene troppo.

Secondo io ho potuto osservare nelle Storie, che parlano delle Arti, mi pare, che la Pittura debba essere stata inventata molto più tardi della Scultura; ed ho i miei dubbj se le Nazioni, che coltivarono la Scultura prima de' Greci, avessero mai conosciuta la Pittura. Niuna menzione se ne fa nella Sacra Scrittura, nè nelle Storie antiche, nemmeno degli Egizj; donde inferisco, che tutte quelle Nazioni ne furono ignare finchè non le appresero da' Greci: e siccome l'origine delle Arti consiste nell'imitazione delle cose vere, io credo, che per molto tempo non si facesse altro che tingere con colori rassomiglianti alla verità i simolacri scolpiti, e forse venne questa idea dai colori, che aveano gli stessi materiali, e particolarmente le terre cotte, che rassomigliano al colorito della carne. Plinio ci racconta varie storie della invenzione della Pittura; ma egli stesso le condanna per poco esatte. La suppone nondimeno molto antica, e cita alcune Opere fatte in Italia da' Greci, che a suo tempo

si conservavano tuttavía fresche in Lanuvio, benchè fossero fatte poco dopo la distruzione di Troja. Il tempo, in cui dice questo Autore, che fiorì Bularco, è molto antico, e suppone, che prima di questo fossero vissuti quelli, che facevano *Monocromati*, cioè d'un solo colore. Questo passo di Plinio mi dà occasione di fare alcune riflessioni a motivo de' monocromati, che si sono trovati in Ercolano, e si conservano nella collezione di Portici, che con animo sì grande, e con tanto buon gusto incominciò Sua Maestà Cattolica, e che se si continuasse collo stesso impegno, ed amore per le Arti, soddisfarebbe i voti di tutte le genti, e Nazioni colte.

Queste Pitture, o per meglio dire Disegni, fatti di un sol colore rosso-nericcio sopra tavole di marmo bianco, hanno un mediocre grado di eccellenza in quanto ai profili; ma in tutto il restante dello stile sembrano Opere fatte nell'infanzia dell'Arte, sì pel gusto, che regna nelle vesti, come per gli estremi delle mani, e de' piedi. Questa mia opinione dell'antichità di queste Pitture non è stata approvata da alcuni dotti nella lingua Greca, dicendo, che le lettere, con cui sono scritti i nomi delle persone rappresentate, sono di tempi molto posteriori. A costoro si potrebbe rispondere, che essendo l'Autore Ateniese, potè quella Nazione aver sorpassate le altre nella maniera di scrivere. Ma oltrechè questa spiegazione non mi soddisfa, trovo altra difficoltà nel colore, con cui dette Pitture sono fatte, essendo non terra rossa, ma

cinabro (dagli Antichi detto *Minio*) , e sappiamo, che questo colore non fu noto che fin dopo di Apelle. Insomma se queste Pitture non sono un'impostura , cioè , che anche in quel tempo si volessero far passare per più antiche di quello che erano, sarebbe necessità dire , che in Atene fiorì la Pittura molto tardi; o che gl'ignoranti non si vergognassero di mettere i loro nomi nelle Opere ; o che queste fossero di qualche ricco Dilettante , il quale non era obbligato a saperne di più; o finalmente, che non servono a nulla per l'erudizione della Storia della Pittura .

Ritornando alle nostre riflessioni dico, che non trovandosi niente di sicuro negli Autori circa il principio della Pittura , dobbiamo credere , che incominciò da un semplice contorno , riempiendo il mezzo con un colore solo , e il più rassomigliante all'oggetto , che si voleva rappresentare . Alcune Pitture di Ercolano fatte ad imitazione delle cose Egizie confermano la mia opinione. Non dico già , che queste sieno di quel tempo, ma io le credo fatte imitando quel gusto, per farle passare per cose veramente Egizie. Dello stesso modo, con poca differenza , è incominciata la Pittura moderna , come dirò in appresso ; e così hanno incominciato i Cinesi , e vediamo , che sono andati poco più oltre .

E' verisimile, che questo stato d'infanzia della Pittura in Grecia (se mai vi fu) durasse poco tempo. Plinio, che compilò tutti gli Autori, che scrissero prima di

lui, non ostante che solo per incidenza tratti de' colori, dà un'idea di quello, che dovettero essere i Coloristi anteriori ai Monocromisti; e siccome io suppongo, ch'ei parli de' Greci principalmente, si può congetturare prudentemente, che quella Nazione abbandonasse presto quella maniera, e che incominciasse ad usare un poco di chiaroscuro, a far monocromi, e a poco a poco andasse aggiungendo la varietà de' colori, e gradatamente collo stesso spirito filosofico, che si distinsero nella Scultura, conducessero la Pittura fino al maggior grado di perfezione. Polignoto, che visse verso i tempi di Fidia, fu il primo, che espresse perfettamente i costumi, e perciò meritò tanto applauso in sì florido tempo della Grecia. Parrasio fu abbondantissimo, e possedè tutte le parti della Pittura, come Zeusi, e altri di quel tempo. Protogene fu anche più abile, e più finito; e allora venne Apelle, il quale avendo trovato il cammino aperto, e vivendo nel secolo di Alessandro Magno, nel di cui tempo la Natura sembra, che facesse l'ultimo sforzo per produrre, e suscitare i maggiori talenti, affine di sostener la gloria, e la libertà della Patria, aggiunse all'Arte della Pittura l'ultima perfezione, cioè la Grazia, la quale nasce dalla sicurezza, che dà la Scienza per oprare, e produce facilità nello stesso operare, nel pensare, e nel farsi intendere. Era così sicuro Apelle di possedere questa prerogativa, che lodando le qualità degli altri Pittori diceva, che egli li superava solamente nella

Grazia; e riprese Protogene perchè non sapeva staccarsi le Opere dalle mani. Da ciò si deduce, che l'Arte pervenne allora al suo ultimo grado: ma siccome per questo stesso non poteva andare più in su, nè mantenersi in quello stato, s'incominciarono ad aumentar le Opere in quantità, e in grandezza, dividendosi in varie classi, come per esempio in assunti bassi, o *bambocciate*, in varietà di cose stravaganti, *caricature*, e in altre spezie ridicole, con che patì la Pittura la stessa sorte della Scultura, finchè il lusso Romano la degradò dalla nobiltà, con cui era stata trattata in Grecia, facendo dipingere tutte le case o da Greci miserabili, o da Schiavi incapaci di pensare, neppur d'imitare le Opere de' felici tempi della Grecia, quando il Pubblico di una Città, o d'una Provincia intera dava il premio di un Quadro. Al contrario in Roma ogni Cittadino opulento faceva dipingere le pareti de' suoi edifizj più disprezzevoli, credendo di avvilire le abitazioni nobili colla Pittura, le quali rivestiva con marmi, e con bronzi, dove la spesa faceva più onore che il gusto. Nelle Città di Ercolano, di Stabia, di Pompeja, felicemente scoperte da Sua Maestà Cattolica, si vedono dipinte le più infelici case, e fin le Taverne, e le Bettole; e se qualche Pittura si vede ne' Tempj, ne' Teatri, negli Edifizj pubblici, è per la povertà de' Paesi; lo che si conosce dai pochi marmi, che vi si son trovati, mentrechè in Roma si adoperavano con tanta profusione.

Ora consideriamo, Amico mio, quale sarà stata l'eccellenza de' Pittori Greci del miglior tempo, e quanto doveano essere maravigliose le Opere di que' classici Artisti, mentrechè in queste di Ercolano troviamo tanto pregio. Sappiamo di certo, che gli Antichi possederono il Disegno al sommo grado, poichè ce lo mostrano le loro Statue; e in queste Pitture di Ercolano il Disegno non è la parte più rimarchevole, benchè vi si vegga la traccia di un ottimo gusto, e di una gran facilità di mantenersi ne' giusti limiti de' contorni, cioè di non esser caricati, duri, nè secchi. Cagiona soprattutto maraviglia il vedervi la grande intelligenza del chiaroscuro, e della natura dell'aria, la quale essendo un corpo di qualche densità comunica, e riflette la luce alle parti, che non la ricevono dai raggi diretti. Avendo io osservato come fino nelle più infime di queste Pitture sia ben intesa questa parte, benchè eseguita con negligenza, mi ha stupefatto il pensare, e il figurarmi come doveano essere le Opere de' famosi Pittori contemporanei agli Scultori d'un Apollo di Belvedere, d'un Gladiatore, di una Venere di Medici, e di altre Opere consimili, che neppure sono degli Artisti di primo rango dell'Antichità.

Benchè il colorito di queste Pitture non sia molto eccellente, non perciò abbiamo da dubitare, che gli Antichi nol possedessero in gran perfezione, quando sappiamo, che facevano distinzione tra i due Ajaci di diversa mano, dicendo, che uno era alimentato di rose,

e l'altro di carne. Sapevano la Prospettiva, come si riconosce nelle riferite Pitture di Ercolano; e se non l'intendevano, io non so che cosa volesse dire Parrasio quando sosteneva, che non si può esser buon Pittore senza Geometría. Quello, che forse gli Antichi non possederono così bene come i Moderni è la Composizione *macchinosa*, perchè il loro principale studio era la perfezione, e la qualità delle cose, e non la quantità di esse. Si può credere, che il loro modo di comporre le Pitture fosse poco differente dallo stile del Basso-rilievo, secondo si vede nelle stesse Pitture di Ercolano, nelle quali sono eccellenti i contrasti, la grazia delle figure, i bei partiti, e le espressioni. Si conosce ancora, che furono fatte con molta velocità, e franchezza, e dipinte con buon fresco. Insomma se si paragonano esse Pitture con tutte le Opere de' Moderni, e se si considera, che furon fatte in luoghi sì poco nobili, si conoscerà quanto superiore fosse la Pittura degli Antichi alla nostra.

Io ho fatta questa piccola digressione per dileguare la difficoltà, che molti hanno, che gli Antichi fossero migliori Pittori de' Moderni, fondandosi nella mediocrità delle Pitture di Ercolano, e di altre, che si conservano a Roma, senza riflettere allo stato infelice, in cui i Romani ridussero la Pittura. Ella finalmente ebbe la stessa sorte della Scultura; e cadendo i Professori d'entrambe nell'estrema ignoranza e nel disprezzo, e contribuendovi anche l'abolizione dell'Idolatría, si può dire, che fu qua-

si interamente obblíata, o almen ridotta al miserabile stato, in cui vediamo alcune sante Immagini, e barbari Mosaici, che si conservano in alcune Chiese antiche.

Per molti secoli giacque in quel disprezzabile stato; e il singolare è, che la stessa causa della sua ruina la fece rinascere, cioè il culto della Religione Cristiana. Il gran commercio dell'Italia colla Grecia, e con altre parti del Mondo introdusse l'opulenza; e volendo gl'Italiani edificar Chiese, e adornarle d'Immagini accorsero que' miserabili Pittori, e Mosaicisti Greci per farvi quel poco, che sapevano; e con quest'occasione impararono alcuni Veneziani, Bolognesi, Toscani, e Romani a lavorare colla stessa rustichezza, che vedevano ne' loro Maestri. Così andò spargendosi l'officio di dipingere, finchè i Toscani la sollevarono i primi dal barbarismo per mezzo di Giotto, e della sua Scuola.

Questi primi Toscani continuarono per qualche tempo nello stile degli ultimi Greci ne' panneggiamenti, e ne' partiti delle figure, perchè trovandosi lungi da' Tedeschi, e più vicini alle Antichità Romane, ed avendo anche comodità di vedere le Medaglie antiche studiarono anche queste cose. Dopo quella prima Scuola vennero altri, che avanzarono un poco più, come il Masolini, e il Masacci, il quale nell'aria, che dava alle vesti, si rassomiglia al gusto di Raffaello, benchè gli fosse anteriore di quasi un secolo. Ritardò anche il progresso dell'Arte l'infelice moda, che allora s'introdusse, di met-

tere persone contemporanee ne' Quadri di Storie antiche con abiti, che allora si usavano in Firenze; il che fece molto danno al Buongusto: ciò nondimeno continuarono avanzandosi nell'Arte col copiare la verità, e collo studiare la Prospettiva, pel di cui mezzo trovò il Ghirlandajo il modo della buona disposizione, e dell'esattezza del Disegno. Leonardo da Vinci si applicò al Chiaroscuro, e alle altre parti principali della Pittura. Nello stesso tempo ella si avanzava nello Stato Veneto, e nella Lombardía per mezzo de' Bellini, di Mantegna, di Bianchi, e di altri; ma pel cammino, che tutti costoro seguivano, succedendosi nelle massime da Maestri a Discepoli, non era possibile, che l'Arte avanzasse con calore, nè che andasse più innanzi di quello, che facevano Leonardo da Vinci, e Pietro Perugino, avendo già il primo principj di grandiosità, e il secondo una certa grazia, e una semplicità facile.

In quello stato di cose scappò un raggio di quella stessa luce, che illuminò l'antica Grecia, quando Michelangelo, il quale col suo gran talento avea già superato il Ghirlandajo, vide le cose degli antichi Greci nella collezione del magnifico Lorenzo de' Medici. Pretese imitarle nella Scultura; e animato d'emulazione verso Leonardo per le Opere, che entrambi doveano fare nella Sala del Palazzo Vecchio di Firenze, diede un nuovo aspetto alla Pittura. Considerate, Amico mio, quanto possano le occasioni per risvegliare i talenti, quando il Governo dà loro

una nobile ambizione, e l'impiega in Opere grandi. Quanti sublimi ingegni si perdono per non essere impiegati a tempo! Ma in quel secolo, in cui la maggior felicità della Repubblica Fiorentina confinava colla perdita della sua libertà, e il gran potere temporale di Roma con i principj della sua decadenza, tutte le Potenze di Europa si trovavano in fermentazione, e le idee fino delle infime persone erano grandi. In quel tempo dunque si combinò, che i maggiori talenti fossero impiegati in Opere le più vaste, e ciò servì molto per migliorare le Arti. Michelangelo fu scelto per fare una Statua in marmo di ventidue palmi e mezzo, la più colossale, che abbiano intrapresa i Moderni.

Papa Giulio Secondo determinò farsi un magnifico Mausoleo, per cui chiamò a Roma Michelangelo; e mentre esaminava dove collocarlo gli fece dipingere la Volta della Cappella di Sisto Quarto. Questa grand'Opera fu un vasto campo proporzionato al talento di quell'Artista, il quale in età solamente di trent'anni seppe alimentare il fuoco del suo ingegno in vece di dissiparlo. Effettivamente in quella Cappella, dipinta in differenti tempi, benchè consecutivi, si vede, che egli migliorò il suo stile, e che senza un'occasione come quella non sarebbe mai giunto a quel grado, cui pervenne; poichè vi mostrò grandiosità nel tutto, esattezza ne' contorni, intelligenza nelle forme, un gran rilievo, e sufficiente varietà, di cui non si avea allora giusta idea.

Nello stesso tempo dallo stesso Pontefice fu chiamato a Roma Raffaello per dipingervi le Sale Vaticane. Incominciò quel sublime ingegno a lavorare in quelle spaziose pareti, e prima di compire il primo Quadro ingrandì il suo stile.

Incominciò il secondo, che fu quello della Filosofía, chiamato la Scuola di Atene, colle idee, e colle massime, colle quali avea terminato il primo, e portò sostanzialmente la Pittura al più alto grado, in cui si è veduta dopo i Greci. Tutte quelle parti, che potevano essere aggiunte all'Arte dopo Michelangelo, si trovano unite in detta Opera. La composizione, l'invenzione, l'espressione, i panneggiamenti, la varietà de' caratteri, l'intelligenza, e le sottigliezze dell'Arte si veggono eseguite con maravigliosa facilità.

Continuò Raffaello a dipingere le altre Sale; e quando si scoprì la prima parte della Volta di Michelangelo, allora fu quando gli piacque più questo Pittore. Si dice, che Raffaello studiasse prima in Firenze il Cartone di questa Pittura; ma quando anche ciò fosse vero, non era quello uno stile proprio al delicato carattere del Pittore d'Urbino, il quale in quel tempo conservava tuttavía qualche asprezza del suo Maestro; e oltre a ciò non era quello stile applicabile ai Quadri mezzani, che allora egli dipingeva nelle Stanze del Vaticano. Michelangelo potè piacere a Raffaello quando compì l'Opera della Sistina, e mostrò qualche maggior facilità, e dolcezza; e

di quello stile grande, e del suo puro, e regolato compose una terza maniera, con cui poscia dipinse i suoi Quadri.

Il primo frutto di questo nuovo stile di Raffaello fu il Profeta Isaía, che è in un pilastro della Chiesa di Santo Agostino in Roma: egli ha tutta la grandiosità de' Profeti della Cappella Sistina; ma col divario, che in questo si occulta tutto l'artifizio della grandiosità suddetta, e in quelle si mostra troppo l'intenzione dell'Autore. Si racconta, che essendo nata disputa sul prezzo fra Raffaello, e chi gli ordinò questo Profeta, Raffaello si rimise al giudizio di Buonarroti, il quale decise, che il solo ginocchio nudo valeva dippiù; donde si arguisce la generosa onoratezza d'entrambi. Il Condivi riporta un'altra espressione di Raffaello, la quale prova anche più il suo carattere magnanimo, poichè assicura, che quel Professore rendeva grazie a Dio d'esser nato a tempo d'un Michelangelo. Con tanta grandezza d'animo sanno essere emoli le persone di vero merito!

Col riferito stile dipinse Raffaello le Sibille della Pace, le quali nel loro genere non possono essere più eccellenti, e collo stesso tenore proseguì le altre Opere, che fece di sua mano. L'ultima, che fu la Trasfigurazione, contiene tali delicatezze dell'Arte, sì nell'intelligenza, come nella pratica, e nella esecuzione delle parti dipinte di sua mano, che fa pena, che siasi perduto a trentasett'anni della sua vita un talento così sublime, nato collo stesso

spirito degli antichi Greci, e che se fosse fiorito in quel tempo, e in quelle occasioni, avrebbe mostrate le stesse qualità; poichè tra i Moderni è stato egli solo, che ha posseduto i requisiti più essenziali dell'Arte, quali sono l'espressione, la varietà, l'invenzione, la composizione, il disegno, il colorito, e i panneggiamenti: alla fine per uguagliare gli Antichi non gli mancò altro che lo stile della Bellezza, che nè dalle Scuole del suo tempo, nè da' costumi di allora poteva certamente apprendere.

Nello stesso tempo fondò la Scuola di Pittura in Venezia Giorgione, anteriore di poco a Tiziano, la quale Scuola fece molto progresso per le occasioni di dipingere Facciate grandi, e Saloni. Siccome Tiziano stando a Venezia non ebbe opportunità di esaminare le Opere antiche, non potè acquistare a fondo, come Michelangelo, lo stile grandioso; e perciò non mise nella intelligenza delle forme tutta quella attenzione, che meritano, e si applicò più all'apparenza della verità, che dipende da' colori de' corpi; e giunse in questa parte a tale eccellenza col continuo esercizio di dipingere copiando la Natura, che non è stato mai uguagliato da altri; ed a questo contribuì molto la magnificenza de' Signori Veneziani, che volevano essere ritrattati da lui, o aver di sua mano Pitture di Donne ignude.

Contemporaneamente a Tiziano il Duca di Mantova occupava Mantegna, e in Modena si stabiliva la prima Accademia, che sia stata in Italia, da cui uscì il Bian-

chi Maestro di Antonio Allegri denominato Correggio. Questi fu chiamato a Parma per dipingere la Chiesa di San Giovanni de' Monaci Benedettini; e con quell'Opera, che per quel tempo era molto grande, si formò uno stile proporzionato, e diede tanto gusto ai Parmigiani, che gl'incaricarono la pittura della Cupola della Cattedrale. Quel gran talento si approfittò del merito degli altri Pittori anteriori, e contemporanei. Apprese i primi rudimenti dal Bianchi, e poi studiò sotto Mantegna, che era uomo dotto, e appassionato per gli Antichi, e lo impegnò a studiare le loro Opere. Correggio esercitò anche la Plastica lavorando in compagnía di Begarelli; e per l'esercizio della Scultura, che facilita molto l'intelligenza de' corpi, e per lo studio dell'Antico superò i limiti del miserabile, e ristretto stile de' Maestri, e fu il primo, che si diede a dilettar la vista con una certa soavità, e grazia, di cui egli fu inventore, e in cui non è stato dopo da altri pareggiato.

Il merito principale delle sue Opere consiste nel rilievo, e nella intelligenza del chiaroscuro, sì nella imitazione della verità de' corpi, come nella invenzione delle masse.

In questa maniera pervenne in quel tempo la Pittura al più alto grado di perfezione, in cui i Moderni l'abbiano mai portata, avendo acquistato per Michelangelo la fierezza de' contorni, le forme de' più robusti corpi, e la somma grandiosità; per Raffaello l'invenzione,

la composizione, la varietà de' caratteri, l'espressione dello stato delle anime, e il vestir bene i corpi; per Tiziano l'intelligenza de' colori de' corpi con tutti quegli accidenti, che la modificazione della luce può in essi produrre; e finalmente per Correggio la delicatezza, e la degradazione del chiaroscuro, il dipingere amoroso, e la squisitezza di grazia, e di gusto.

Trovandosi la Pittura in tale stato era ben necessario o che andasse avanti su le tracce di tali Maestri, o che degenerasse in novità capricciose; e questo effettivamente accadde. I Toscani volendo seguitar Michelangelo imitarono soltanto qualche cosa della forma de' suoi contorni fieri, ma senza l'intelligenza, e la dottrina del Maestro; e così pretesero imitarlo i Salviati, i Bronzini, i Vasari, ed altri.

Nello stesso modo i Discepoli di Raffaello presero qualche parte sola di lui; ma niuno ne apprese l'essenziale. Giulio Romano volendo imitare il serio, e l'espressivo si fece tetro, e affettato nelle fisonomíe. Polidoro per voler esser facile diede in licenze. Pierino tirò sempre allo stile Toscano. Penni fu freddo, e disanimato. Pellegrino Manari visse poco, e così finì quella illustre Scuola.

Correggio non lasciò alcun Discepolo degno di lui, poichè il Parmigianino, che lo seguì immediatamente, fece un misto delle maniere de' Discepoli di Raffaello, e della grazia di Correggio, che caricò.

Benchè Tiziano non avesse Discepoli, che lo imitassero in tutto, furono nondimeno i Veneziani più fortunati, perchè continuò, e si sostenne la Pittura per mezzo di Paolo Veronese, il quale non imitò veruno, e formò il suo stile seguendo la Natura, mentre tutti gli altri imitatori, e seguaci de' suddetti Maestri si proponevano d'imitare qualche loro parte, obblíando il primo fine dell'Arte, che è d'imitare la verità.

E' costante, e ce lo prova l'esperienza, che ciaschedun Secolo ha il suo carattere particolare, il quale a guisa d'un fermento generale riscalda la fantasía degli uomini. Sia per casualità, o per altri principj, che è inutile ora esaminare, è certo, che ne' Secoli decimoquarto, e decimoquinto si svegliarono per tutto il Mondo ingegni assai grandi nelle Armi, nelle Lettere, e nelle Arti. In Alemagna, in Francia, in Fiandra, in Olanda apparvero anche le Arti; ma il clima non permise loro far progressi, generalmente parlando, come in in Italia, e le idee vi restarono tutte piccole. Ciò nondimeno, siccome quelle Nazioni sono industriose, e diligenti, mostrarono in alcune parti più, o meno il loro ingegno.

In Fiandra, e in Olanda, dove era più commercio, e per conseguenza più ricchezza, incominciarono a formarsi alcuni Pittori, i quali si resero anche stimabili nella linea della pura imitazione della verità. In quelle contrade, dove era un poco più d'istruzione a causa della

comunicazione coll'Italia, come in Augusta, e a Norimberga, Città libere, fiorì anche la Pittura, e singolarmente l'Intaglio, al quale avrà dato molta occasione lo incidere le armi, e il fare i ponzoni per la Stampa, inventata allora con tanta utilità della Letteratura, e del Commercio; ed essendosi pubblicati in quel tempo molti libri con stampe incise in rame, e in legno, ciò diede motivo a molti di applicarsi alla Pittura, per potere inventare, e disegnare quelle cose. Alberto Durero trovò l'Arte della Incisione molto avanzata riguardo al meccanismo, e le aggiunse più correzione nel Disegno, e nella Invenzione; e collo studio della Prospettiva trovò in oltre la maniera di collocare le figure, e i gruppi in diversi piani, e di dare profondità alle sue invenzioni, come avea fatto a Firenze il Ghirlandajo. Molti vollero imitare Durero, il quale se fosse nato in Italia avrebbe acquistato del gusto; ma nè egli, nè i suoi imitatori potevano uscire dal barbarismo, non vedendo altre figure che quelle del loro Paese, nè altre vesti che le stravaganti del loro tempo. A tutte le altre Nazioni accadde lo stesso, e restarono prive di buon gusto finchè non ebbero comunicazione coll'Italia, e vi appresero le Arti.

Fu gran disgrazia per esse, e per l'Italia in particolare la guerra, che al fine di quel florido Secolo si accese per tutta l'Europa. I Principi Italiani si occuparono quasi interamente alle faccende militari, e si raffreddaro-

no nell'amore dell'Arti. Le ruine della guerra desolarono molte Provincie, e Città. Roma soffrì infinitamente al famoso sacco, che le diedero gli Spagnuoli, ed i Tedeschi sotto Borbone. Firenze perdè la sua libertà, e tutta l'Italia fu in convulsioni violenti. Venezia sola restò esente da questa universale sciagura; e il gran Tiziano sopravvisse alle maggiori turbolenze; ma mancando generalmente il danaro, o per meglio dire crescendo a tutti i Principi Italiani la necessità di supplire alle esorbitanti spese delle guerre, mancò il premio alle Arti, e gli Artisti si diedero a lavorar sollecito, e con stile ammanierato, e caricato; perlochè languirono le Arti per molto tempo.

La fortuna volle, che nascessero in Bologna alcuni Ingegni grandi, quali furono i Caracci. Eglino si contentavano di qualunque piccola ricompensa, come figli di padri poveri, e si applicavano col maggior impegno a sorpassare i Procaccini, che ivi erano i più invidiati per esser forastieri. Lodovico, il più attempato, avea studiate le Opere di Correggio, di cui imitava superficialmente lo stile nella grandiosità delle forme, e delle masse. Egli fu Maestro de' suoi Cugini Annibale, e Agostino, i quali aveano molto talento, e studiarono la buona maniera; ma si diedero a lavorar in fretta; e perciò le prime Opere di Annibale sono di buongusto, ma caricate, e poco studiate. Ei migliorò collo studio di Correggio: ma siccome il suo talento era più da Arti–

giano che da Artista, imitò il suo modello soltanto in una parte dell'apparenza, e non nel fondamento dello stile; e perciò non potè mai acquistare la grazia, nè la delicatezza, nè la soavità. Ei fece non ostante un gran benefizio all'Arte aprendo al Gusto una nuova strada più facile, poichè tutti i suoi predecessori, che ricercavano la facilità, diedero in istravaganze, e usciron fuori di ragione.

Quando Annibale fu a Venezia imitò in parte Paolo Veronese: venuto però a Roma, e visto Raffaello, e le Statue antiche, si fece subito Pittore di altro stile. Moderò il suo fuoco, riformò la caricatura delle sue forme, e cercò la bellezza del carattere dell'Antico; ma conservò tuttavía una parte dello stile di Correggio per mantenere il grandioso. Insomma si formò un Pittore, che dopo i tre Luminari della Pittura moderna merita il primo luogo.

Lodovico venne per ajutare Annibale nell'Opera della Gallería Farnese; ma vedendo, che era più difficile contentar Roma che Bologna, ritornò nella sua patria, dove intraprese le Pitture del Chiostro di San Michele in Bosco, e v'impiegò uno stile più studiato, e di miglior gusto, e fece vedere la stima per Raffaello mettendo in una delle sue Storie la Saffo del Parnaso del Vaticano.

Ad essi Caracci dobbiamo il ristauramento della Pittura; e dalla loro Scuola uscirono il celebre Guido, Pit-

tore di molto merito, facile, ed elegante, che sarebbe stato un altro Raffaello se avesse avuto migliori principj: il Domenichino, che si attaccò più alle forme dell'Antico, e si conosce d'avere studiato particolarmente il Laocoonte, e il Gladiatore: Lanfranco, d'ingegno fertile, che si applicò allo studio della distribuzione delle masse, e de' movimenti delle Opere di Correggio, e spezialmente della Cupola della Cattedrale di Parma, prendendone la sola apparenza, e non le ragioni sottili dell'Arte; e l'Albano, il quale studiò le forme dell'Antico, e fu un Pittore grazioso. Niuno insomma de' Discepoli de' Caracci fu Pittore di cattivo gusto.

Guercino da Cento fu originale nel suo stile. Ebbe grand'intelligenza nel chiaroscuro, e se avesse data più nobiltà alle cose sue sarebbe stato così stimabile come Guido Reni.

Lo stesso spirito, che destò i Caracci in Italia, produsse Pittori di merito presso le altre Nazioni. In Spagna cominciò a fiorire questa Professione in tempo di Carlo Quinto, e di Filippo Secondo per le ragioni sopraddette, e in occasione delle grandi Opere intraprese da questo ultimo Re. Fu disgrazia per la Spagna, che in quel tempo si fosse già adulterata la Pittura con caricature, e con maniere; e siccome la maggior parte de' Pittori, che vi si chiamarono, erano della Scuola Fiorentina, in cui era prevalso sempre il Disegno, e una certa severità malinconica di stile, in Spagna s'introdusse il

gusto di questa maniera, che durò finchè gli Spagnuoli videro le Opere di Rubens, le quali piacquero tanto a molti, che si diedero con calore ad imitarle, e si fecero così un raro misto del proprio, e di quello stile.

Il solo Diego Velasquez ricusò di farsi seguace di alcuno, e col suo nobil talento si formò un carattere suo proprio, fondandolo nella imitazione della verità, nella osservazione più esatta delle ragioni, e degli effetti del Chiaroscuro, prendendo uno stile di dipingere con risoluzione, e per dir così con disprezzo, indicando le cose ch'ei vedeva nella verità, senza deciderle, nè copiarle. Malgrado questi principj, siccome Velasquez, e molto meno gli altri Pittori della Scuola Spagnuola, non ebbero idee esatte del merito delle cose Greche, nè della Bellezza, nè dell'ideale, si andarono imitando gli uni gli altri, e i maggiori talenti imitarono la verità, ma senza scelta, e furono puri naturalisti.

De' Fiamminghi, come ho detto, alcuni videro l'Italia, e divennero mediocri Pittori; ma la maggior parte mossi dall'utile più che dalla gloria si applicarono a Quadri piccoli, a Paesi, a Fiori, ad Animali, e a cose simili. Ebbero finalmente un talento superiore in Rubens, il quale avendo studiato il gran Tiziano a Venezia, pretese imitarlo col prendere una strada più facile; e volendo assicurarsi di piacere allo sguardo caricò quanto il suo modello avea di bellezza, e con tanta maggior forza, che egli non avea avute le prime idee semplici,

e aggiustate alla verità, come Tiziano; e perciò saltò i limiti de' contorni, e si curò poco della verità. Ebbe non ostante il merito come i Caracci in Italia; cioè fu il padre della Scuola Fiamminga, la quale prima di lui non avea carattere proprio.

Antonio Wandeyck, che dipingeva quasi nello stesso tempo, fu più amico del vero, spezialmente ne' Ritratti, ne' quali merita il primo luogo dopo Tiziano, e negli accessorj fu anche più elegante. Tutti gli altri Professori Fiamminghi meritano stima secondo si accostano più, o meno a questi due Maestri.

In Francia s'incominciò a conoscere l'Antico per mezzo delle cose, che Francesco I trasportò d'Italia, adornando di Statue, e di Pitture Fontainebleau, in cui fece lavorare il Rosso, il Primaticcio, e Niccola dell'Abate; ma contuttociò le Arti vi fecero poco progresso a motivo delle Guerre civili fin ai Luigi XIII, e XIV; e benchè Rubens dipingesse la Gallería di Luxemburg, le poche cose antiche, ch'erano in Francia preservarono quella Nazione dal contagio di quello stile. La cultura delle Belle Lettere, e le traduzioni, che si pubblicarono degli Autori Greci, infusero a quella Nazione il desiderio d'imitare le cose antiche, e tutti gli Artisti bramavano, e procuravano andare a vederle a Roma; e in questa guisa, benchè per molto tempo non si formasse alcun Pittore singolare, non s'introdusse nemmeno alcuno stile vizioso. Finalmente tra i molti, che venivano in Italia, Niccola Pus-

sino fu quegli, che si propose imitare interamente lo stile degli Antichi; e se i costumi del suo secolo non l'avessero impedito, avrebbe ottenuto il suo intento. Il dipinger sempre ad olio Quadri piccoli gli tolse l'occasione d'ingrandirsi lo stile, e di fare Opere di tanto studio, come quelle de' primi uomini d'Italia: considerandosi però le sue come abbozzi, sono eccellenti.

Immediatamente a Pussino devesi collocare Carlo le Brun, il quale anche studiò in Italia. Fu d'ingegno vivace, inventore stimabile, ed ebbe occasione di mostrarlo nelle grandi Opere incaricategli da Luigi Decimoquarto. Nello stesso modo furono altresì buoni Pittori Mignard, le Soeur, Burdon, e altri; finchè i Francesi lasciarono la buona strada, e lo studio serio, per essersi accreditati alcuni Artisti di talento, che si chiamano *Spiritosi*, come Jovenet, e Coypel, i quali uscirono dai limiti del buono, e del bello, caricando l'uno e l'altro, mettendovene troppo in tutto, e aspirando dar gusto agli occhi più che alla ragione.

Non è da maravigliarsi, che ciò accadesse in Francia, mentre in Italia stessa si abbandonò il buongusto della Scuola de' Caracci. Chi si sarebbe immaginato in tempo di Michelangelo, che potesse uscire dalla Scuola Toscana un Giovanni di San Giovanni, Pittore di tanto spirito, ma sì lontano dallo stile solido? E spezialmente un Pietro da Cortona per frastornare tutte le idee dell'Arte in Italia, disprezzando il serio studio, che fin al suo tem-

po era stato il fondamento della Pittura, riducendo tutto a composizione, e a sedurre la vista? Nello stesso tempo si vide in Roma un Andrea Sacchi, Pittore dello stesso gusto, e della medesima facilità di Cortona, insegnando a lasciar le Pitture come soltanto indicate, e prendendo le idee delle cose naturali senza dar loro alcuna determinazione.

Le Scuole di Firenze, e di Roma cambiarono allora cammino. Quelle di Bologna, e di Lombardía si andarono estinguendo insensibilmente; poichè all'Albano successero Cignani, e Ventura Lamberti, e a costoro Franceschino, Giuseppe del Sole, e il capriccioso Crespi, che si può dire l'ultimo. In Venezia dopo i valentuomini Giorgione, Tiziano, Paolo, e Tintoretto decadde in un tratto la Pittura, perchè i successori non si curarono che della facilità, senza badare al fondamento, e alla eccellenza di quelli; e ciò, che ordinariamente si chiama Gusto è rimasto per unico oggetto di quella Scuola.

Roma fu un poco più felice, perchè ad Andrea Sacchi successe Carlo Maratta suo Discepolo, il quale si applicò molto a disegnar le Opere di Raffaello del Vaticano, e prese perciò fin dalla sua gioventù amore allo studio serio, ed esatto; ma il gusto generale del suo tempo non gli permise di seguire interamente il carattere Raffaellesco, e l'occasione di dipingere sempre Madonne, e Quadri di Altari lo portarono a farsi uno stile misto di quello di Caracci, e di Guido, e con ciò sostenne la Pittura in Roma, che non precipitasse come altrove.

Mentre ciò accadeva in Roma, formava in Napoli una nuova Scuola Luca Giordano. Egli apprese i primi principj da Ribera; andò a Roma a studiare rapidamente i Caracci e le loro Scuole, e finì collo scegliersi lo stile di Cortona. Con questo capitale ritornò a Napoli, e vi fu sì applaudito, che fondò, come ho detto, una Scuola, da cui uscì Solimena in compagnía d'altri: e siccome in quel tempo mancavano in Roma Professori di merito, uno de' Discepoli di Solimena, chiamato Sebastiano Conca, vi trasportò quella maniera di dipingere, e quelle massime più facili che buone, per cui la Pittura finì di rovinare.

In questa guisa si è perduta a' giorni nostri questa nobil Arte, poichè sebbene veggansi sparsi, per così dire, alcuni frammenti di essa in alcuni Professori, quel poco di buono proviene da una mera, e material pratica piuttostochè da regole, e da principj fondati su la ragione. Gli Artisti sono ordinariamente adulatori degli occhi de' Dilettanti, e costoro han guasto il giudizio, e i sensi per i vizj delle ultime Scuole.

Prima di finire voglio dire anche qualche cosa dell'Architettura, come Sorella delle altre due nobili Arti. Io la considero in due aspetti diversi, come proveniente da due principj; uno è la necessità, e l'altro il diletto della imitazione. In quanto al primo non deve essere annoverata tra le Belle Arti, ma tra le Meccaniche, perchè il metter l'uomo al coperto di tutte le inclemenze del tempo, e il fabbricare con solidità non ha niente

che fare colla Bellezza; e infatti vediamo, che in questa parte le Opere Egizie, Arabe, e Gotiche non la cedono alle Greche, e alle Latine. Ma chi le stimerà mai belle come queste? Parlando però dell'origine di quest'Arte è verisimile, che sia stata inventata, e migliorata in diversi Paesi, secondo i climi, e i materiali delle contrade, e secondo i bisogni de' Popoli.

La natura ne' climi caldi, e sprovisti d'alberi avrà offerto agli uomini monti, e grotte per ripari; e ne' paesi freddi, selve, donde sarà nata l'idea di costruirsi in questi capanne, e grotte in quelli monti. Estendendosi la popolazione del Mondo, quelle Nazioni, che viveano col pascolar gli armenti, è ben naturale, che pensassero a costruirsi delle tende, che sono un'altra spezie di Fabbriche. Fin qui la necessità avrà regolato il diletto degli uomini: ma siccome eglino non possono per lungo tempo accomodarsi ad uno stesso treno di cose, dovettero uscire ben presto da tale stato, e desiderando naturalmente in tutte le cose qualche oggetto, che occupi gradevolmente i sensi, e l'intelletto, posero in tutto qualche ornamento, cioè un certo non so che, senza di cui la cosa è quello che deve essere, ma fa pensare, e fissare l'attenzione; come vediamo, che fin le Nazioni barbare mettono in tutti i loro mobili macchie, colori, e figure, benchè senza gusto, e senza ragione: si vede però, ch'è inseparabile dall'animale ragionevole il far le cose con qualche idea.

Se rimontiamo ai principj della Storia dell'Architettura troviamo, ch'ella nacque in Oriente con idee di monti, e di colli, ammucchiando gli uomini pietre, e terra per coprirsi, e pretendendo nello stesso tempo competere colla Natura. Le vastissime muraglie fatte ne' primi tempi, non sono che colline per chiudere una porzione di Popolo, e formavano quelle immense Città, delle quali parla la Storia; e la Torre di Babilonia era una vera montagna.

Le Piramidi, e le altre ruine, che ancora si mirano in Egitto, ci presentano le stesse idee. Gli Egizj inventarono molto prima de' Greci l'uso delle figure umane, o degli animali, per sostenere gli edifizj, animando per così dire que' sassi, che dovean reggere parte della fabbrica. La forma delle loro colonne non ha alcuna eleganza, e forse non le usarono finchè non vi furono note le cose de' Greci. Negli altri edifizj dell'Asia della più rimota antichità non si scuopre neppure la minima eleganza, e si può dire, che non vi fosse Architettura, ma soltanto arte di fabbricare.

I Greci dell'Asia Minore furono i primi, che diedero forma all'Arte introducendo la bellezza nelle Fabbriche. Vitruvio, ed altri riferiscono questa origine; e infatti si vede, che l'idea delle tende, e delle capanne si è mantenuta fino ai più magnifici edifizj; ma siccome l'Architettura non ha originale, o prototipo nella Natura, non potè subito ritrovar le proporzioni più belle, e re-

stò esposta ai capricci, e alle idee degli uomini, de' tempi, e delle circostanze.

I primi Greci, che stimavano la forza per la qualità più utile dell'uomo, idearono il carattere di robustezza. Crescendo poi la pulizía civile, e raddolcendosi i costumi incominciarono a stimare il bello, e posero più eleganza ne' loro edifizj; ma siccome la Natura li avea dotati d'ingegno filosofico, non oltrepassarono mai i limiti della moderazione, nè diedero in ornamenti superflui, nè in lusso, ma si contennero ne' limiti della ragione; e in questo mezzo consiste la Bellezza dell'Architettura. Il fondamento di quest'Arte comincia dalla necessità, e dall'uso della fabbrica; la sua bellezza è nel carattere corrispondente al fine propostosi nelle forme, e nell'ornato; e il suo limite è la ragione. I Greci ne' loro bei tempi osservarono esattamente tutto questo.

I Romani, Nazione più ricca, e più fastosa della Greca, ma di minor gusto, caricarono di ornati l'Architettura, e introdussero più ordini, e più divisioni; e finalmente perderono la bella semplicità, e solidità interrompendo i membri principali con capricciosi contorni. Quando finalmente si perdè la stima delle Belle Arti nell' Impero Romano occupato in continue Guerre, e quando le invasioni de' Barbari distrussero fino i principj del Buongusto, venne il tempo, che conosciamo sotto il nome di Architettura Gotica, non perchè quelle tribù de' Barbari trasportassero in Italia qualche stile proprio d'Ar-

chitettura, ma per quello, che quivi usarono nelle loro fabbriche, volendo imitare senza regole gli edifizj antichi, ch'eglino stessi rovinavano, e frammischiando le idee, che dettava loro la propria ignoranza, e per terminare sollecitamente le fabbriche trascuravano lo studio del buongusto, e delle belle proporzioni.

Contribuì anche molto alla total ruina dell'Arte la traslazione della Residenza Imperiale da Roma a Costantinopoli, e la divisione dell'Impero in Orientale, e Occidentale. Ne' paesi inculti, e remoti, come nella Francia, e nell'Alemagna, non essendo noti neppure i principj dell'Architettura Greca, non era possibile, che s'introducesse il Buongusto; e perciò non ebbero che qualche idea dell'Arte di fabbricare. Forse per mezzo della Religione, e d'alcuni fuggiaschi Monaci Greci si comunicò alle suddette Nazioni qualche barlume degli edifizj di Costantinopoli, e con ciò si costrussero alcuni Tempj, disimpegnandosi colla pura regola del meccanismo di fabbricare. Finalmente aumentandosi questo metodo, e mettendo tutto il merito nella difficoltà, e nell'arditezza, e non nell'eleganza, scapparono in quelle Nazioni quelle tanto stravaganti, e rare cose totalmente contrarie al buongusto, e alla ragione; e casualmente si stabilì quel Gusto di Architettura, che per abuso si chiama *Gotico*, e che veramente è Tedesco.

Stabilito un nuovo Impero in Alemagna, lo splendore della Corte fu causa, che si propagassero le sue mo-

de alle altre Nazioni, e in questa guisa il surriferito stile d'Architettura andò stendendosi per tutta l'Europa, e durò finchè l'Italia non discacciò ogni barbarismo, che vi si era intruso. I Veneziani, cred'io, furono i primi, che in onore di San Marco edificarono un Tempio magnifico servendosi d'un Architetto Greco, il quale non ostante che conservasse lo stile barbaro del suo secolo, non è sì stravagante nelle proporzioni, come quelli, che diconsi puri Gotici. Gli Archi, e le Cupole hanno anche del grandioso nelle loro curve, benchè molto lungi dalla vera Bellezza.

Finalmente i Fiorentini per mezzo dell'Orcagna incominciarono ad abbandonare quel deforme stile, e Brunelleschi fu il primo, che ricondusse le menti Italiane al gusto dell'Architettura Greca. Bramante, e San-Gallo vi si avvicinarono un poco più, e a loro esempio molti altri si diedero a studiare la buona maniera. Anche Michelangelo si applicò a questo stile Greco; ma trovandolo forse troppo angusto al suo focoso, e abbondante ingegno, vi entrò, e uscì colle più ardite, e strepitose idee. La grandiosa Fabbrica di San Pietro diede occasione a quel fervido talento di sbandire, e porre in obblío interamente le idee dello stile Tedesco. San-Micheli, Sansovino, Palladio, e Scamozzi adornarono lo Stato di Venezia, e tutti questi uniti insieme diffusero per l'Italia il Buongusto colle loro fabbriche, e co' loro libri dati alla luce, spezialmente da Palladio, da Scamozzi, da Serlio, e da Vignola.

Se l'Architettura si fosse potuta mantenere nello stato, in cui i sopra lodati Maestri la stabilirono, non sarebbe stata picciola fortuna; ma l'amore della novità, e l'ambizione degli Artisti in voler essere tutti inventori, li fece subito dare in mille stravaganze, e sproporzioni; e in vece di ragionare su le idee di que' primi uomini, che aveano tratta l'Arte dalla barbarie, caricarono membri sopra membri, interrompendo i più essenziali, fantasticando contorni minuti, e ridicoli, e perdendo di vista il buon carattere, e le maestose proporzioni; cosicchè que' che restavano attaccati alle regole, passavano per uomini stitici, e balordi. Così procedè l'Architettura fino al Bernini, il quale malgrado le sue licenze ebbe un far gajo. Pietro da Cortona fu capricciosissimo, e Borromini stravagante fino alla più furiosa pazzía. D'allora in poi l'Architettura non ha più freno, e si crede lecito tutto ciò, che trova esempio ne' suddetti Professori; perciò n'è derivata una infinità d'invenzioni incredibili, alcune ingegnose, ma niuna Opera precisamente bella.

MEMORIE
CONCERNENTI
LA VITA E LE OPERE
DI
ANTONIO ALLEGRI
DENOMINATO
IL CORREGGIO.

MEMORIE
CONCERNENTI
LA VITA E LE OPERE
DI
ANTONIO ALLEGRI
DENOMINATO
IL CORREGGIO.

Molto confuse sono le notizie, che abbiamo della Vita di Correggio. Alcuni riferiscono, ch'egli nacque nel 1490, e altri con più fondamento quattr'anni dopo in Correggio, o in un Villaggio vicino. Il suo vero nome era Antonio Allegri, ma egli lo latinizzava nel firmarsi, e metteva ne' suoi Quadri *Laeti*; ma ciò nondimeno sempre fu, ed è conosciuto per il nome della sua Patria, Correggio. Niente si sa de' suoi Genitori: costa soltanto, che fu due volte maritato, e ch'ebbe figlj da ambe le Moglj. Dalla prima nacque in Correggio Pompeo, o come altri chiamano Pomponio, e in Parma una figliuola nel 1524, e un'altra nel 1526. Nell'anno seguente ebbe la terza figlia dalla seconda Moglie.

Vi sono de' dubbj anche per il tempo della sua morte; ma pare certo, ch'ei morisse il dì 5 di Marzo del 1534 in età di 40 anni. Alcuni vogliono, ch'ei fosse poverissimo, e di bassa estrazione; altri lo fanno ricco, e di

Famiglia nobile, e che lasciasse una buona eredità al suo figlio Pompeo; ma nè dell'uno, nè dell'altro sono mai comparsi documenti. Io credo ugualmente falsi i due estremi, e che egli fosse ricco a proporzione del Paese dove vivea, e del poco danaro, che ivi correva in quel tempo, come s'inferisce dalla spezie di moneta, con cui sappiamo, che gli si pagavano le sue Opere. Gli Autori, che hanno scritta la sua Vita, lo avranno paragonato co' Pittori, che viveano nelle Corti grandi, e nelle Città ricche, come Roma, Venezia, e Firenze, e avranno avuta ragione di compatire la sorte di Correggio, considerando il suo gran merito. Questo però non prova, che egli non potesse possedere qualche cosa, e vivere in una filosofica felicità, contentandosi di una vita semplice, e uguale alla condizione de' suoi Concittadini, aspirando ad esser migliore, e non più ricco di loro. Quello che è certo, si è che ne' suoi Quadri non si vede segno alcuno di quella economía, nè di quella avarizia, che si osserva in altri Pittori poveri, e bramosi di arricchirsi; poichè le sue Opere sono dipinte in tavole molto buone, o in tele assai fine, o in rame, e ritoccate molte volte accuratamente, e con istudio. I colori, ch'egli usava, sono de' più scelti, e difficili a praticarsi. Impiegava l'oltremare con profusione ne' panni, nelle carni, ne' campi, e tutto di forte impasto; cosa, che non si vede in niun altro Pittore. Le sue lacche erano le più fine; e perciò le vediamo conservate fino a' nostri gior-

ni; e i suoi verdi sono sì belli, che non se ne veggono i migliori.

Finalmente poco importa, che Correggio fosse povero, o ricco. Quello, che dalle sue Opere si arguisce con evidenza è, che la sua educazione dovette essere molto buona; ed è ben verisimile quel che racconta il P. Orlandi, cioè, che Correggio studiò la Filosofía, le Matematiche, la Pittura, l'Architettura, la Scultura, e ogni sorta d'erudizione, perlochè conversò co' più famosi Professori del suo tempo. Infatti nelle sue Opere principali si scopre un modo di pensare molto erudito, e poetico; come, per esempio, nel Quadro della Educazione di Amore, dove rappresenta Venere colle ale, e coll'arco, per ispiegare, che la Madre dell'Amore, che muove i cuori, ha un'origine celeste; e le stesse graziose allegoríe si trovano in tutte le altre sue Composizioni, come anderemo vedendo nella descrizione de' suoi Quadri.

In quel tempo fioriva in Modena, secondo racconta il Vedriani, un'Accademia di Pittura, e di Scultura, che avea prodotti alcuni buoni Artisti, tra' quali Francesco Bianchi soprannominato *il Frari*, e Pellegrino Munari noto sotto il nome di *Pellegrino da Modena*. Correggio incominciò ad apprendere la Pittura dal suddetto Bianchi, e indi passò a studiare sotto Andrea Mantegna. Dovette anche studiare l'Architettura, come si vede dalle sue Opere, e vi acquistò un gusto bello, e grandioso; e secondo il lodevol costume di quel

tempo si applicò altresì alla Scultura; ma io non so se egli giugnesse a maneggiare lo scarpello nel marmo; è bensì certo, ch'ei lavorò di plastica, o di stucco, poichè si conserva tuttavía in Modena nella Chiesa di Santa Margherita una Deposizione di Antonio Begarelli, Scultore Modenese, grand'amico di Correggio, il quale vi fece di sua mano tre figure. Quello che non si sa di certo, è se Begarelli apprendesse la Scultura da Correggio, o questi da quello, o se la studiassero insieme; è bensì certo, che questa fu la miglior Opera di Begarelli, il quale ne fece poi solo molte altre fin al 1555. Scrive il citato Vedriani, che Begarelli ajutò Correggio facendogli i modelli per la celebre Opera della Cupola di Parma; donde si rileva, che quegli lo servisse, e che il Pittore non era sì povero, come generalmente si pretende, poichè faceva lavorare, e pagava uno Scultore, che in quel tempo aveva la prima riputazione in Lombardía, e di cui Michelangelo faceva molto caso. Non perciò io pretendo, che Correggio fosse stato molto ricco: ciascuno pensi come gli aggrada; io però non conosco a' giorni nostri alcun Pittore, che sia in istato di pagare un buono Scultore, che gli faccia i modelli necessarj per un'Opera sì vasta come quella di Parma.

Sono molto rare le Opere, nelle quali Correggio pose il suo nome, e la data, in cui le fece; onde è molto difficile fissar l'epoca, in cui principiò a dare Opere al Pubblico, nè lo stile delle sue prime fatiche. Tra' suoi

Quadri, che da Modena passarono a Dresda, uno solo è con sua firma, ma senza data, e vi si distingue lo stile de' suoi Maestri, come dirò in appresso. Nemmeno v'è alcun'Opera considerabile, da cui si possa indagare per qual cammino abbandonò la maniera secca de' suoi Maestri, ed acquistò quel grandioso, e nobile stile, che seguitò poi sempre.

Giacchè niuno ci ha lasciato scritto come Correggio fece i suoi studj, nè per quai mezzi si avanzò tanto nella Professione, mi sia permesso far sopra di ciò alcune congetture.

Sappiamo, che Pellegrino Munari sentendo la fama, che si acquistava Raffaello, si propose d'andar a studiare sotto di lui, e abbandonata la Patria andò a Roma. Quando Pellegrino prese questa risoluzione Correggio studiava ancora a Modena, e dovea udire le stesse lodi di Raffaello, e di Michelangelo. Diremo dunque, che egli fosse meno studioso, e meno amante dell'Arte, e della gloria che Pellegrino? Non potrà certamente dirlo chi abbia osservato le Opere d'un Artista, che fin da' suoi principj era già superiore a' suoi Maestri; che immaginò una mutazione sì rapida dal suo primo al suo secondo stile; e che non contento di essere uguale a molti uomini grandi, e superiore a quanti erano nella sua Patria, abbandonò tuttavía quello stile, e intraprese per mezzo di nuovi studj, e della più profonda meditazione mutar quasi l'Arte della Pittura. Ciò supposto, io inclino a credere, che Correggio andasse a Roma; che vi vedes-

se, e studiasse le Opere di Raffaello, e molto più quelle di Buonarroti; ma che essendo d'un carattere dolce, e modesto, unicamente occupato allo studio della sua Arte, sfuggisse i divertimenti delle compagníe, e la conoscenza degli altri Pittori, e perciò non si assoggettasse allo stile di veruno, nè di veruno si facesse imitatore, ma prendesse il bello dovunque lo scoprisse.

Taluno mi dirà, che non si sa, che giammai andasse Correggio a Roma; ma io risponderò, che il non sapersi non prova, ch'egli non vi sia stato, poichè frequentemente vediamo, che di molti non si sa quello che han fatto finchè non hanno acquistata una certa riputazione; e ordinariamente si sogliono conoscere in Roma soltanto que' Professori, che vi lavorano, e non quelli, che come forestieri vi vanno col solo fine di studiare; ed è probabile, che di questo numero fosse Correggio: questa probabilità acquisterà più forza da altre ragioni, che addurrò in appresso.

Mi sembra incredibile, che Correggio non fosse stimato nella sua Patria, e ne' Paesi circonvicini, come taluno ci vorrebbe dare ad intendere, mentrechè le Opere più importanti del suo tempo si commettevano a lui. La prima Cupola, che si è dipinta, fu quella di San Giovanni di Parma, e il Pittore ne fu Correggio, il quale la compì nel 1522; la seconda fu quella della Cattedrale della stessa Città, dipinta dallo stesso nel 1530. Queste grandi Opere, che gli furono commesse, dimostrano, ch'egli era riputato per

il primo Pittore; e che s'egli non si fosse fatto grand'onore nella prima, non gli sarebbe stata commessa la seconda, e si avrebbe ricercato altro Pittore, che allora non mancava a Venezia, e nella Lombardía stessa. A questo si aggiunge quello che dice Ruta, che terminata la suddetta Cupola fu dato a Correggio il resto del suo prezzo, che furono 170 Scudi d'oro in moneta di rame, e che avendo portata questa somma indosso alla sua Patria, si accalorò, e ne riportò un'infermità, della quale morì di 40 anni e 7 mesi, e fu seppellito nel Chiostro di San Francesco. Secondo questa notizia il prezzo, che gli si diede per dipingere la Cupola, dovette essere molto maggiore del suddetto resto; perchè in un'Opera sì grande com'è quella, era regolare, e quasi necessario andargli somministrando altre varie somme prima, e nel corso del lavoro. Ciò posto, non potè essere Correggio sì mal pagato, se si considera il tempo, il paese, e il valore, che allora avea la moneta, e se si paragonino con quel, che furon pagate a Raffaello (che fu il Pittore più ben pagato del suo Secolo) le Stanze del Vaticano, che furono 1200 Scudi d'oro per cadauna.

A questo si può aggiungere quello, che dice Vasari, cioè, che volendo il Duca Federigo di Mantova regalare due Quadri a Carlo Quinto in occasione della sua Incoronazione, che seguì a Bologna nel 1530, pensò a Correggio per farli fare. Dovea esser questi un Professore stimato assai, quando un Principe ben istruito lo preferì a

Giulio Romano, che teneva al suo servizio, e sapeva, che l'Imperadore avea a sua disposizione Tiziano; ond'è da arguirsi, che volendo dare maggior valore al suo dono scelse il Correggio per incontrar meglio nel gusto di quel Monarca.

Da tutto ciò si conchiude, che sebbene le memorie della Vita di Correggio sieno sì confuse, e incerte, si può nondimeno assicurare, ch'egli ebbe un'ottima educazione; che imparò quanto conveniva per la sua Professione; e che i suoi Quadri sono produzioni di un ingegno sublime, e delicato, ed istruito; poichè chi sa l'Arte, e anche chi n'è leggiermente informato non potrà far a meno di convenire, che senza le riferite qualità era impossibile a Correggio il fare Opere così insigni. Se non fu ricco, fu certamente ben generoso per dipingere con sì poca economía, come dipingeva; e finalmente a me par dimostrato, ch'egli giunse ad acquistarsi grand'onore, e riputazione. Ma alla fine poco importa, ch'egli fosse nobile, o plebeo, ricco, o povero, quando si sa, ch'egli fu un gran Pittore, e che colle sue Opere egli c'invita a seguirlo, e c'istruisce. A questo effetto io ho raccolte tutte le notizie, che ho potuto, delle sue Pitture, che vado a descrivere, e sebbene ve ne saranno forse delle altre, che io non so, bastano tuttavía queste per dare un'idea delle maraviglie di quel talento, che in sì corta vita seppe far tante Opere con tanto studio, amore, e delicatezza, e sì terminate, che per solo considerarle

colla dovuta accuratezza pare che non basti il tempo, ch'egli visse.

In Francia erano alcuni Quadri del più bello stile di Correggio, e tra gli altri que' due, che il Duca di Mantova regalò a Carlo Quinto, e che il Duca d'Orleans comprò dagli Eredi del Duca di Bracciano: uno rappresenta Leda, e un'altro Danae. L'Imperadore mandò questi Quadri a Praga, e li fece collocare nel Regio Palazzo, dove restarono fin alla famosa guerra di trent'anni, quando, saccheggiata quella Città dagli Svedesi, Gustavo Adolfo li mandò a Stokholm. Morto quel Re restarono sconosciuti nella minor età della Regina Cristina, finchè un Ambasciadore, che ne sapeva la storia, fece ricerca di quelle Pitture, e con questa occasione si rintracciarono, e furon trovate, che servivano di scuri per chiudere finestre d'una Scudería. Si riaccomodarono alla meglio, e quella Regina le stimò come meritavano: le portò seco a Roma come cose preziose, e ottenne dal Papa la licenza preventiva di poter estrarle dallo Stato Pontificio semprechè volesse. Dopo la di lei morte passarono in mano di Don Livio Odescalchi tra molte altre cose preziose di quella Regina, e quel Cavaliere le ebbe in molta stima finchè visse; ma i suoi Eredi venderono molte sue rarità, comprandone le Statue Filippo Quinto Re di Spagna, e le Pitture il Duca d'Orleans Reggente di Francia, da cui vennero nelle mani del Padre dell'attual Duca, il quale per principio di rigorismo le fece fare in

pezzi in sua presenza, per non essere ingannato, e bruciare la testa della Io, altro Quadro di Correggio, che gli pareva la più espressiva. I pezzi del restante di questo Quadro furono raccolti da Carlo Coypel primo Pittore del Re di Francia; e morto esso un altro Pittor Francese vi fece una nuova testa, e in tale stato comprò il Quadro un Finanziere, dalle cui mani lo comprò il Re di Prussia ad alto prezzo. Dicesi, che la Leda ebbe la stessa sorte della Io; e se la Danae tuttavía si conserva, è però sì recondita, ch'io non so, che alcuno sia giunto mai a vederla.

Il Quadro della Leda è più un'allegoría che una Favola. La figura principale rappresenta una Donna con un Cigno tra le coscie, il quale pare che voglia accostare il becco alle di lei labbra. Ella è a sedere accanto all'acqua, in cui tiene un piede. Siccome la Favola suppone, che Giove si trasformasse in Cigno per godere di Leda, questo Quadro si è chiamato sempre col nome di Leda. Ma a lato di questa figura si vede una Fanciulla ancor tenera, la quale con aria d'innocenza procura difendersi da un altro Cigno, che la investe nuotando nell'acqua, dov'è fino alle gambe anche la Giovinetta. Più in là evvi un'altra Giovane fatta già donna, la quale nell'atto di farsi vestire da una Serva mira con attenzione un altro Cigno, che vola, e pare partito donde ella sta, ed ella nel rimirarlo mostra nel sembiante allegría, e soddisfazione. Più da lungi è una mezza figura

di Donna piuttosto attempata, vestita, e in espressione di dolore. Dall'altra parte della figura principale è un Cupído grande, che con molta grazia tocca una lira fatta all' antica, e sono anche due Amorini, che con varj corni han fatto uno strumento, che stanno suonando. Tutto questo è rappresentato con quella grazia, di cui solo Correggio era capace. Il campo è una selva di alberi frondosi di varie spezie, e il davanti è occupato da un laghetto di acqua pura, che pare un cristallo, la quale si va stendendo per una parte del Quadro, dove stanno le sopraddette Donne. Tutto è amenissimo, e rappresenta una poesía dipinta, che ha per oggetto tutti i varj accidenti dell'amore (1).

L'altro Quadro della Danae rappresenta chiaramente quella Favola, ma con spirito veramente poetico. Si vede la Donzella graziosamente sdrajata in letto. Un Cupído grande, o sia Imeneo, sostiene con una mano il lembo del lenzuolo, che le cuopre il grembo, dove ella riceve la pioggia d'oro, in cui si trasforma Giove, e coll' altra le mostra le bellezze di quelle goccie, ch'ella rimíra con compiacenza, e con gusto ben espressivo. A' piedi del letto sono due Amorini, che scherzando provano sopra una pietra di paragone, uno toccandovi una di quelle goccie d'oro, e l'altro la punta d'una freccia; e questo par d'un carattere molto più robusto dell'altro, per

(1) Oltre le molte copie di questo Quadro v'è la Stampa incisa di buon gusto da Du-Change.

denotare certamente, che l'amor proviene dalla freccia, e la sua rovina dall'oro. Questo Quadro è tutto grazia, e l'Imeneo ha la fisonomía più felice che si possa immaginare, e tutta la figura è disegnata con tale eleganza, che niun Moderno è mai passato più in là. Il chiaroscuro sorprende, e non ostante che il corpo sia in parte poco illuminato, è tuttavía sì chiaro, e sì ben riflesso, che non si conosce ch'egli sia all'ombra, la quale è nondimeno forte; ma questo stesso dà maggior rilievo alle coscie, che ricevon la luce, spezialmente la sinistra, che fa comparir la figura come staccata dal Quadro. La testa di Danae è fatta ad imitazione della Venere de' Medici, ed ha la medesima capigliatura. Correggio vi aggiunse solamente l'espressione necessaria al suo assunto, e un carattere un poco più giovanile [1].

Il Quadro della Io è d'altrettanta bellezza, e la figura v'è rappresentata di schiena, per evitare l'atto troppo scandaloso, che ne sarebbe provenuto facendolo di faccia; e siccome Giove vi si rappresenta trasformato in nube, di qualunque altra forma avrebbe tolta tutta la grazia alla figura; perlochè non è possibile idear meglio un assunto consimile. Non dico nulla dell'espressione, la quale se ha qualche difetto, è d'esser troppo perfetta, e significante, poichè sì nella testa, che nelle spalle, in una mano, e ne' piedi, che sono le parti, che si veggono,

(1) Du-Change ha inciso anche questo Quadro.

non si può esprimere con più calore quell'atto lascivo. Dopo d'aver Correggio adempite le parti del Pittore vi aggiunse quelle del Poeta, figurando nel campo un Cervo, che nell'atto di bere mostra tutta l'ansietà di soddisfar la sete, e l'ardor dell'amore.

Di questo Quadro esiste una replica nella Gallería di Vienna, accompagnato da un altro di ugual grandezza, in cui Correggio rappresentò il Ratto di Ganimede; Opera piena di grazia, con un bel paese in fondo, che esprime gli oggetti come se si vedessero dall'alto d'un monte: ivi si vede il Cane di Ganimede, che pare veramente si stenda in atto di voler con ansietà seguire il suo Padrone.

Nella stessa eredità di Don Livio Odescalchi era un Cupído giovanile visto di schiena, che si fa un arco d'un pezzo di legno appoggiato sopra due libri; e più indietro sono due Putti di mezza figura, che stanno come lottando, e l'uno ride, e l'altro piange, come per rappresentare il fortunato, e l'infelice amore.

Tutti questi Quadri erano nella Gallería del Duca d'Orleans, e provenivano dalla surriferita eredità Odescalchi; e ve n'era anche un altro, che per essere del tutto rassomigliante ad uno, che ho da descrivere in appresso, tralascio ora di parlarne, dicendo soltanto, che rappresenta Venere con Mercurio, che insegna a leggere a Cupído.

Il Re di Francia possiede un altro Quadro rappresentante lo Sposalizio di Santa Caterina, di poco più di mezza figura del naturale, con San Sebastiano, e col Mar-

tirio d'ambedue questi Santi figurati in distanza. Questa Pittura è stata sempre molto stimata, come si conosce dalle tante copie, che se ne sono fatte, e alcune da Pittori famosi. Questa, con altre due, delle quali sono per parlare, fu dal Cardinale Antonio Barberini regalata al Cardinal Mazzarini, e hanno la particolarità d'esser dipinte a tempra in tela, con figure alte quattro palmi. Entrambi sono assunti simbolici, o poetici, rappresentando uno la Virtù, e l'altro il Vizio. Nel primo si figura la Virtù a sedere armata, e ad un canto d'essa è una Figura, che rappresenta congiuntamente le quattro Virtù Cardinali co' loro simboli, freno, spada, pelle di Lione, e Serpentello intrecciato ne' capelli. Alla parte opposta è altra Figura, che con un compasso in una mano misura un globo, e coll'altra addita il Cielo, volendo significare le Scienze, cioè la cognizione delle cose celesti, e terrestri. Volano in cima alcune Giovanette, una delle quali par la Vittoria, che incorona la Virtù, e l'altra la Fama, che la fa conoscere. Tutte le teste sono maravigliose per la Grazia, e non meno graziosi sono i movimenti delle figure. Di questo medesimo Quadro trovasi una replica non compita nella Gallería del Principe Doria in Roma. Il compagno di questo rappresenta l'Uomo vizioso tormentato dalle sue passioni, accarezzato dal piacere, inceppato dall' abitudine, e rimorso dalla coscienza (1).

(1) Questi due Quadri furono incisi da Picard il Romano, e danno sufficiente idea degli Originali.

Fu in Roma un altro Quadro ottangolare, dove Correggio avea ripetute le due figure della Scienza, e della Virtù del penultimo Quadro, che ho descritto, e nel mezzo uno scudo d'armi con alquante stelle; ma poi egli vi fece di sopra una spezie di campo: vi si conosceva però quello, che prima v'era stato dipinto sotto. Questo Quadro fu venduto ad un Mercante di Berlino, dove fu trasportato.

Ho sentito dire, che nella suddetta Gallería del Duca d'Orleans sia un Quadretto sicuramente del Correggio, che avesse servito d'Insegna in un'Ostería, e che vi sia dipinto un Vetturale colle sue Mule.

La prima Opera, che questo grand'Uomo dipinse a Parma, fu a fresco la Cupola della Chiesa di San Giovanni de' Padri Benedettini, e i quattro peducci, come anche la Tribuna su l'Altar maggiore. La Cupola non ha lanternino, cioè apertura in mezzo, nè alcuna finestra ai lati. Nel mezzo v'è Cristo nella sua gloria sospeso in aria, co' dodici Apostoli al di sotto seduti sopra le nuvole. Questi sono ignudi, e in uno stile sì grandioso, che sorpassa ogni immaginazione; e nondimeno le forme sono bellissime, e serviron di modello ai Caracci, e particolarmente a Lodovico, nelle di cui Opere si conosce, ch'ei si propose imitarle. Chi esamina con attenzione questa Pittura s'indurrà a credere, che Correggio vide le Opere di Michelangelo.

Nelle lunette ci rappresentò i quattro Evangelisti con i quattro Dottori della Chiesa; e in quest'Opera pare,

ch'egli abbia voluto seguire uno stile simile a quello di Raffaello, come si conosce nella semplicità delle vesti, nelle positure, e nelle azioni; vedendosi impiegata quella stessa del Socrate della Scuola d'Atene, e di un uditore della Predicazione di San Paolo nell'Areopago, che è in una delle Tappezzeríe di Raffaello. Chi vuol assicurarsene, e non può vedere le Pitture, può soddisfarsi nelle Stampe incise dal Giovannini. Molto più sembra di stile Raffaellesco un San Giovanni dipinto a fresco da Correggio su la porta della Sagrestía della stessa Chiesa; soprattutto nel carattere della testa, la quale se si trovasse sola sopra un pezzo di muro si prenderebbe per opera di Raffaello piuttostochè di Correggio.

La Tribuna dipinta dal Correggio fu demolita dai Monaci per islargare il Coro. Ma trovandosi allora in Parma Annibale Caracci gli fecero que' Monaci far copie di tutto colle stesse misure; e rifatta la nuova Tribuna vi fecero ricopiar esse copie da Cesare Aretusi. Le copie di Caracci furono comprate dalla Casa Farnese, e ora sono nel Museo di Capodimonte in Napoli. Il gruppo principale, che rappresenta la Madonna incoronata da Gesù Cristo, fu tagliato dalla fabbrica, e si conserva nella Librería del Duca di Parma. Altri pezzi separati passarono in mano di diversi particolari, e ne sono tre in Roma in Casa del Marchese Rondanini, i quali riempion di maraviglia chiunque li mira da vicino, considerando con quanta eccellenza, e facilità sono ese-

guiti. Quest'Opera, secondo Ruta, fu compita nel mille cinquecento ventidue.

Nella stessa Chiesa si ammirano due Quadri di Correggio, che sono ai due lati della quinta Cappella a mano diritta. Quello a destra guardando l'Altare rappresenta il Martirio di San Placido, e di Santa Flavia, con altri Santi. Benchè tutto il Quadro sia bellissimo, richiama l'attenzione particolarmente l'espressione della testa della Santa, la quale, mentre il Manigoldo le trapassa il petto con uno stocco, mira sì amorosamente il Cielo, che mostra curarsi poco del Martirio. Nel Quadro dirimpetto è Gesù Cristo morto, colla Madre tramortita sostenuta da San Giovanni: vi si vede, che ella soffre tutti gli affanni della morte; e la Maddalena in lagrime a' piedi del Signore con un'espressione, che non può vedersi la più bella. Questi due Quadri sono dipinti in tela grossa da tovaglia, d'un bellissimo colorito, molto impastato, di gran forza, e sembrano fatti dopo la Cupola; onde sono di uno stile più delicato, benchè non sì finito come le altre Opere dello stesso Correggio esistenti in Parma. Nondimeno Annibale Caracci faceva gran caso dell'ultimo di questi due Quadri, perchè di quanti egli ne fece di questo assunto prese sempre la stessa invenzione; e generalmente pare, ch'ei si applicasse più allo stile di quest' Opera, che non al più sublime, che usò Correggio nelle altre: è naturale, che egli lo facesse perchè questa era più facile ad imitarsi; ma è un poco pallida, e fosca.

Nella Chiesa de' Padri Rocchettini nella prima Cappella entrando a mano sinistra è il Quadro dell'Altare dipinto in tavola da Correggio, della più bella, e finita maniera. Rappresenta il Viaggio d'Egitto; e siccome la Vergine ha in mano una scodella, è noto il Quadro per la *Madonna della Scodella*. Soleva Correggio impiegare idee poetiche sì negli assunti sacri, come ne' profani: onde vi fece una figura, che non è d'Angelo, la quale versa nella tazza, o sia nella scodella, che tiene la Madonna, l'acqua d'un vaso; e pare, che in questa guisa abbia voluto personificare il Fonte alla maniera, che gli Antichi figuravano i Fonti, e i Fiumi; ma non perciò egli fece una Ninfa, o altra cosa profana. Nell'ultimo piano del Quadro, e nel luogo più appartato è un Angelo in atto di legar l'Asino, con tale espressione, e grazia, che forse è troppo per quella faccenda [1].

Nella Chiesa della Nunziata della stessa Città al lato sinistro nell'entrare si vede dipinto a fresco il Mistero dell'Incarnazione; ma è molto maltrattato a motivo, che trovandosi dipinto in altro sito, che venne demolito, fu trasportato dove ora è: in simiglianti casi sempre succede, che col nuovo umido, e co' sali della calce si forma sopra le Pitture a fresco una spezie di tartaro, che le ricuopre, e le fa parere svanite.

---

(1) Questo prodigioso Quadro fu rovinato tredici anni fa da uno Spagnuolo garzone di Pittore, il quale, ottenuto con impegno il permesso di copiarlo, gli diede una sì barbara lavata, che appena vi lasciò colore su la tavola.

Nella Chiesa della Madonna della Scala è di Correggio il Quadro a fresco della Madonna col Bambino in braccio, di mezza figura, ma molto affumicato, e quasi perduto.

Il celebre Quadro di Correggio, che ora si ammira nell'Accademia di Parma, era nella Chiesa di Sant'Antonio del Fuoco. L'elogio, che ne fece Annibale Caracci, e che si può leggere in una sua Lettera stampata tra le Pittoriche pubblicate da Monsignor Bottari, dovrebbe bastare, essendo di un Pittore così intelligente; ma chi ha guardata quell'Opera ne sente tale impressione, che non può trattenersi di parlarne con particolare affetto. Questo Quadro dunque, come tanti altri, fu fatto per divozione di taluno, che volle varj Santi insieme senza che formino una storia, o un assunto particolare. Non perciò si hanno da accusare d'anacronismo i Pittori, e i Dilettanti, perchè si suppone, che tali Pitture rappresentino spezie di visioni spirituali, in cui misticamente si uniscono varj Santi, per i quali chi ordina l'Opera ha particolar divozione. Onde in questo Quadro è rappresentata con somma eccellenza la Beata Vergine col Bambino, da un lato San Girolamo con un libro, come se presentasse a Gesù i suoi Scritti, e tra questo Santo, e il Bambino è un Angelo in atto di additare in detto libro qualche passo della Scrittura, e parla con San Girolamo in aria assai ridente. La figura di questo Dottore è ignuda, ad eccezione d'una spezie di fascia paonazza,

e un panno rosso, che lo cuopre un poco; ma lascia vedere le spalle, il braccio dritto, e la gamba: tutto questo è bellissimo, e perfettamente disegnato con intelligenza d'Anatomía, e d'un maraviglioso colorito. Alla parte opposta sta la Maddalena, che colla destra prende il piè sinistro del Bambino in atto di baciarlo, e voltando il viso come per accarezzarlo ha tanta grazia, che solo Correggio era capace d'immaginarla. Dietro alla Maddalena è un Angelo odorando un vaso, per significare l'offerta dell'unguento della Maddalena a Cristo. Tra le belle Pitture di Correggio questa è quasi la più bella, e le si possono paragonare soltanto la piccola Maddalena, e la famosa Notte, di cui parleremo a suo luogo. In quanto alla maniera, con cui questa Pittura è eseguita, è da notarsi, che ha un impasto, e una grossezza di colore, che non si vede in verun'altra, e nello stesso tempo è fatta con una limpidezza, che è molto difficile conservare usando tanto colore: ma il più difficile in questo genere di Pittura così impastata è la varietà delle tinte, e il vedere, che i colori sembrano non posti col pennello, ma come se fossero stati fusi insieme a guisa di cera sul fuoco. Benchè il tutto di questo Quadro sia maraviglioso, la testa della Maddalena eccede in bellezza il rimanente, e si può dire, che chi non l'ha vista non sa fin dove possa giunger l'Arte della Pittura; poichè in questa si trova l'espressione, e la precisione di Raffaello, le tinte del Tiziano, l'impasto di Giorgione,

quella verità, e caratteristica esattezza, che si vede nelle piccole varietà di forme, e di tinte de' Ritratti di Wandeyck, lo spazioso di Guido, il gajo di Paolo Veronese: tutto però si presenta alla vista con quella tenerezza, e delicatezza, che solo il gran Correggio possedè, e che niun altro è giunto mai ad imitare, nemmeno a copiare; poichè le copie, che di questo Quadro han fatto i più abili Pittori, sono a confronto dell'originale come il fuoco a paragon del Sole.

La Cupola della Cattedrale di Parma, in cui Correggio rappresentò l'Assunta di Nostra Signora, è la più bella di tutte le Cupole, che siensi dipinte prima, e dopo di lui; ma ora è sì affumicata, e guasta, che appena si può ravvisarvi la sua eccellenza. La sua figura è ottangolare, diminuendosi gli angoli a misura che s'innalzano. E' chiusa senza lanterna, e in suo luogo è dipinto con violento scorcio Gesù Cristo, che viene ad incontrare la sua Madre. Più abbasso sono molti Santi, e Sante in maravigliosi scorci; indi viene il principal gruppo dell'Assunzione della Madonna portata da molti Angeli, alcuni sostenendole le vesti, ed altri suonando varj strumenti. Tutto questo non prende che la metà superiore della Cupola. Nella inferiore sono finestre quasi rotonde; e perciò Correggio vi finse una spezie di zoccolo, che ricorre intorno come allontanandosi, e lascia luogo, che tra le finestre possano stare gli Apostoli, alcuni soli, altri a due; e non ostante che alcuni cadano su

la stessa linea degli angoli, sono tuttavía così ben disposti, e scorciati, che non offendono punto la vista, e sembrano piantati verticalmente sopra la cornice. Sopra detto zoccolo sono disposti alcuni Giovani a maniera d'Angeli, ma senz'ale, che accendono de' torcieri, e altri stanno con incensieri, e con vasi; onde questi uniscono la composizione inferiore colla superiore, perchè sono di proporzione minore degli Apostoli, e della Madonna: il tutto insieme forma un'ammirabile varietà di grandioso, e di leggiero. Ne' quattro angoli, o lunette, egli figurò come quattro gran conche, le quali contribuiscono molto al buon effetto, perchè supponendo, che la luce venga dall'apertura finta al di sopra, e che lasci la parte superiore di dette conche oscura, illumina al contrario le figure, facendo contrapposizione alle ombre del campo. In questi quattro angoli dipinse Correggio quattro Santi Protettori della Città: San Tommaso, Sant'Ilario, San Bernardo, e San Giovanni Battista, seduti sopra nubi, e accompagnati da Angeli, che sostengono, o scherzano co' loro attributi. In tutta quest'Opera, e particolarmente nelle lunette, è quanta grazia si può immaginare, e la maggior intelligenza del chiaroscuro; e se si considera esser tutto dipinto a fresco crescerà molto più la maraviglia. Si sa, che Correggio fece tutti i modelli in rilievo di tutte le figure, che dipinse in questa Cupola, e che lo assistè il suo amico Begarelli; unico mezzo, con cui si poteva eseguire quell'Opera colla perfezione, con

la quale è eseguita, e fu l'ultima, che egli fece, e che più lo caratterizza pel Professore più singolare, che mai sia stato.

Modena possedè in altro tempo tesori di Correggio, ma passarono a Dresda quando il defunto Duca di Modena vendè tutti i migliori Quadri della sua Galleria al Re di Polonia Augusto Terzo, il quale comprò cento Quadri pel prezzo di cento trentamila zecchini, fatti coniare a posta a Venezia.

Tra questi sei erano del Correggio. Cinque sono de' più belli ch'egli fece, e il sesto, ch'è l'inferiore, è prezioso, perchè ci fa vedere in quale stato era la Pittura quando quel Professore venne al Mondo. E' una tavola grande con figure di grandezza naturale, che rappresentano la Madonna col Bambino seduta sopra una spezie di trono in mezzo ad un corpo d'Architettura d'ordine Jonico, di carattere bastantemente grandioso, e finge un arco dietro alla Vergine, dov'è un poco di gloria con teste di Putti, due de' quali sono interi, figurando Angeli, ma tutti senz'ale. Da una parte stanno San Giovanni Battista, e Santa Caterina, e dall'altra San Francesco, e Sant'Antonio di Padova. Quest'Opera è ben conservata, ed è di molta forza; e sebbene abbia un poco di durezza ne' contorni, è non ostante morbida, e ben dipinta nelle parti interiori delle figure. Il Colorito è vero, e sugoso, d'uno stile medio tra quello di Perugino, e quello di Leonardo da Vinci, e in particolare la testa

della Vergine si accosta molto allo stile, e al carattere di quest'ultimo, spezialmente nelle guance, e in quel risetto della bocca. Le pieghe sentono alquanto il fare di Mantegna, cioè di quel modo di fasciare le membra; ma sono men secche, e più grandiose. La composizione è fatta con tutte le buone ragioni di varietà, e di contrasti; insomma se Correggio si fosse più mantenuto in questo stile, gli bastava per uguagliarsi in merito a Ghirlandajo, a Bellino, a Mantegna, e a Perugino; ma egli gli oscurò tutti col nuovo gusto, con cui perfezionò l'Arte.

Pare, che Correggio non abbandonasse il suo primo stile secco a poco a poco, e a gradi a gradi, ma che in un istante saltasse al perfetto; io però non so con certezza come ciò provenisse, ma n'esporrò le mie congetture altrove.

Nella stessa Collezione trovasi un Ritratto di mezza figura, dipinto in tavola, d'un uomo, che tiene un libro in mano. Mentre era in Modena questo Ritratto si conosceva pel Medico di Correggio. Il colorito, e l'impasto sono assai belli; ma io inclino a credere, che fosse dipinto contemporaneamente alla Cupola di San Giovanni, quando l'Autore non avea ancora fatto tutto lo studio, che fece dopo nelle forme minori, e nella varietà delle tinte. Per dare un'idea dello stile di questo Quadro io lo paragonerei a quello di Giorgione; ma più pallido, e di minor buon colorito, benchè di uguale impasto, e un poco più limpido.

Il terzo Quadro, che è in Sassonia, è noto sotto il nome di San Giorgio, e mostra la grande applicazione di Correggio, e lo studio per sempre più avanzare nell' Arte. Quest'Opera, al riferire del Vasari, si fece per la Confraternita di San Pietro-Martire di Modena, ed avea un corpo d'Architettura dipinto nella parete intorno al Quadro, come lo dimostra il Disegno originale posseduto in Parigi da M.r Mariette. E' questa un'Opera straordinariamente finita, di grande morbidezza, d'impasto eccellente, e gustosissima in tutto. La Composizione però è tutta interrotta; le figure hanno bellissimi movimenti; e il Disegno è d'un carattere grandioso: molto studiati sono i panni, e tutto è eseguito con grande amore. Si conosce, che Correggio vi prese tutte le parti dalla Natura, e le pose in modelletti, donde poi copiò i partiti, che scelse del chiaroscuro, come si vede più particolarmente ne' Putti, che giuocano coll'elmo di San Giorgio; perchè facendo loro ombra il Santo, hanno tutti quegli accidenti di luce, che soltanto per i modelli si possono osservare, non essendo possibile, che Ragazzi possano star sodi tutto il tempo necessario per l'osservazione; onde io mi confermo nel parere, che prima di far quest'Opera Correggio si applicò a modellare. In questo Quadro è la Vergine seduta sopra una spezie di trono, o piedestallo sostenuto da due Putti finti d'oro, e ai lati sono i quattro Santi Giorgio, Battista, Geminiano, e Pietro-Martire: quest'ultimo è in atto d'intercedere per

i devoti. San Geminiano presenta al Bambino un modello d'una Chiesa sostenuto da un Putto d'una bellezza divina. Il Bambin Gesù mostra aggradire il presente stendendo le braccia per riceverlo. La grazia, e la dolcezza, con cui è concepito, disegnato, e dipinto questo Bambino, non si può spiegare. Sul più davanti del Quadro trovasi San Giovanni Battista giovinetto di diciassette in diciott'anni, che io suppongo fatto da Correggio per dar più grazia alla composizione, contrapponendo i caratteri delle figure. Questa di San Giovanni è disegnata con maravigliosa intelligenza del Nudo. L'anatomía è bene studiata, ed espressa colla grazia singolare di Correggio. Ha la testa rivolta al Popolo, additando colla destra Gesù Cristo, e par che dica *Ecce Agnus Dei*. Un poco più avanti, e mezzo voltato di schiena, è San Giorgio, del più bello, e grandioso stile, che si possa ideare in un carattere eroico. V'è davanti un Putto, che sostiene colla mano la spada del Santo, e non gli si veggono le punte de' piedi, supponendoli occultati dalla mensa dell'Altare.

L'altro Quadro, che succede a questo, porta il nome di San Sebastiano; e benchè il sopraddetto di San Giorgio sia così maraviglioso, molti Intelligenti trovano nella composizione di questo qualche cosa di meglio per accostarsi più allo stile Moderno. Certamente poche Opere di Correggio (eccettuata la famosa Notte) fanno tanto effetto come questo. E' probabile, che fosse fatto per

qualche Voto della Città di Modena in tempo di Peste; ma non sappiamo da quale Chiesa lo prendesse qualcuno de' suoi Duchi per metterlo nella Gallería. Si sa solamente, che v'era molto prima di quello di San Giorgio. Rappresenta la Madonna in una Gloria tra le nubi col Bambino in braccio, irradiata dal Sole, e da parecchi Angeli. In terra sonovi San Geminiano, San Rocco, e San Sebastiano. L'effetto di questo Quadro è mirabile, e fà vedere a qual grado possedeva Correggio l'Arte del Chiaroscuro, e della disposizione de' colori. La prima sorpresa di chi mira questo Quadro è la luce della Gloria, la quale effettivamente pare un Sole, e frattanto non è che d'un color giallo poco chiaro, e l'orlo del Quadro più fosco. La Madonna, e il Bambino pare, che escano da quel corpo di luce, come se fosse un fondo oscuro: ella è vestita di rosso molto acceso come coperto di lacca, col manto di azzurro cupo. Le carni della Madre, e del Figlio sono tenute un poco basse di luce; il che serve infinitamente al buon effetto, perchè mantiene il gruppo nella sua vera distanza. I due Angeli, che sono a lato, si oppongono al campo chiaro con minor forza, e campeggiano sopra nubi assai oscure; onde si aumenta più la loro grazia, e degli altri varj Angeli, che sono tra loro. Uno de' suddetti Angeli del trono pare, che parli con San Rocco, e l'altro con San Sebastiano, indicando loro, che bisogna ricorrere a Gesù, il quale colla mano dà segno di accettare la supplica.

Al di sotto di questa Gloria è un monticello, il di cui colore si unisce con quello delle nuvole, le quali non lasciano che una piccola apertura, per cui si scopre un poco di paese. A man sinistra sopra San Rocco l'oscurità delle nubi, e del monte fa campo alle figure, sotto le quali è in primo luogo San Geminiano, che in piviale d'oro foderato d'un bellissimo verde, e in camice bianco forma il punto principale di lume; ma siccome questo, e gli altri lumi son piccoli, traggono avanti gli oggetti senza pregiudicare alla massa del chiaro della Gloria.

Dall'altra banda si vede San Sebastiano in piedi legato ad un albero in atto d'intercedere per gli Appestati: è tutto ignudo fino alla cintura, e le tinte legano a maraviglia la parte inferiore alla superiore della composizione. A fianco di San Geminiano sta a sedere San Rocco appoggiando il braccio destro, e il capo al monte, come abbandonato, e infermo di peste. Alla parte, che è sopra questo Santo, fanno ombra le nuvole, ma tutte con lume riflesso, come corrisponde ad ogni ombra in campo aperto. Questo accidente serve a maraviglia al riposo della vista, e alla varietà, contrapponendosi a San Sebastiano, che è illuminato nel petto e nelle spalle, mentre San Rocco lo è solamente nelle cosce; e in questa guisa è tolta la nojosa uniformità. A' piedi di San Geminiano sta una Fanciulla di dodici in tredici anni, che tiene in mano un piccolo Edifizio con campanile come una Chiesetta, significando, come alcuni pensano, la Città di

Modena, di cui il Santo è protettore: questa figura è di tutta la grazia Correggiesca. E' da notarsi, ché tutti gli Angeli di questo Quadro sono dipinti senz'ale [1].

In questa medesima Gallería si trova il celebre Quadro della Maddalena Penitente, alto poco più d'un palmo, e lungo meno d'un palmo e mezzo. Questa sola immagine racchiude tutte le bellezze, che si possono immaginare in Pittura, per la diligenza, con cui è fatta, per l'impasto di colore, per la morbidezza, per la grazia, e per l'intelligenza del chiaroscuro. Figurò Correggio il tutto oscuro, ed ombroso, fuorchè la parte nuda della Santa. La testa è di mezza-tinta, ma illuminata dal riflesso, che viene dal braccio, e da un libro, ch'ella sta leggendo. Il campo, benchè oscuro, è ugualmente bello, e finge un sito spazioso, come il fondo d'una grotta, e d'una valle, con alberi e con erbe. Insomma se gli altri Quadri di Correggio sono eccellenti, questo è maraviglioso. I capelli della Santa, oltre la soavità, con cui son fatti, sembrando esservi fusi i colori impiegati per farli, danno idea così perfetta di quello che sono, come se fossero lavorati ad uno ad uno, ed hanno fino il lustro de' naturali. Nella compra venne questo Quadro valutato ventisette mila Scudi Romani.

---

(1) Questo Quadro avea patito alcune scrostature, che si aumentarono nel trasporto da Modena a Dresda; ma colla gran cura, che si ebbe di conservare i frammenti, lo potè riaggiustare eccellentemente il Signor Sedriz Pittore del Re Augusto.

Il sesto, ed ultimo Quadro, che comprò il Re di Polonia, il più celebre di tutti, noto al Mondo per la *Notte di Correggio*, rappresenta la Nascita di Nostro Signore. Quest'Opera fu da Correggio fatta per Alberto Pratonieri, come costa dalla Scrittura, che ne fece nel 1522, quando terminò la Cupola di San Giovanni di Parma; ma questo Quadro non fu finito che nel 1527. Forse questo ritardo gli servì per più studiare l'effetto del Chiaroscuro, volendo far nascere il lume dal solo punto del Bambino; cosa, che fin allora solo Raffaello avea immaginata: nè mi stupirei se con questo studio, e col modellare tutta la Composizione Correggio trovasse allora il bel chiaroscuro, e que' maravigliosi scorcj, che poscia praticò nella celebrata Cupola della Cattedrale, che fu la sua ultima, e più gloriosa Opera.

Questo Quadro della Notte è nella suddetta Gallería di Dresda molto ben conservato, ed è di quelle Pitture, che muovono il cuore di chi le mira, sia intelligente, o ignorante; ma assai più de' primi. L'imitazione del vero è eseguita con tale artifizio, che perde ogni idea di secco, e l'arte è sì occulta, che sembra fatto colla maggiore facilità. La Composizione è semplice, ma nasconde un'arte singolare, mostrando in uno spazio ben piccolo un campo assai grande, con una distanza, che par veramente vedere un sito tristo, e miserabile, ma ornato di un orizzonte, dove si vede albeggiare, e rallegra tutto il restante. Da lontano sono alcuni Pastori,

che appena si distinguono, e tra loro e la Madonna sta San Giuseppe in atto di tirar l'Asino, la di cui figura ingrandisce il sito, facendo veder la distanza, che è di là alla Vergine, e dall'altra parte fino ai Pastori. La situazione della Vergine sembra a prima vista, che potesse idearsi meglio, perchè ha la testa inclinata al Bambino in maniera, che non le si vede tutto il viso; ma considerando meglio la cosa si conosce, che non era possibile prendere un partito migliore senza togliere molta parte della grazia. Correggio inclinò questa testa per evitare, che la luce, che vien da sotto, non producesse ombre nelle parti di sopra; il che avrebbe offeso la bellezza del viso. Anche il Bambino è collocato con particolar industria; poichè è preso di sbieco in modo, che appena si vede il viso: veggonsi bensì le mani e i piedi; e questo io credo fatto a bella posta da Correggio per evitare d'esprimere la forma naturale de' Bambini appena nati, la quale ci è poco grata, perchè non assuefatti a vederli; e questo ci deve servir d'esempio per iscansare quel che non è bello in natura piuttostochè alterar la verità facendo bello quello, che non lo è in sè stesso. Forse per la stessa ragione occultò quasi il viso d'un vecchio Pastore, che è nel primo piano, mettendogli davanti quello d'altro Pastore più giovine, e bello, il quale con un movimento pieno d'allegría pare che parli del successo col Vecchio. Una Pastorella, che in un canestrino ha due tortorelle, mostra che non si

sazj di vedere il Bambino Gesù, che non sappia partirsene, e che si cùopra il viso colla mano per ripararsi dallo splendore. Nell'alto del Quadro dalla parte opposta alla Madonna è una Gloria con Angeli illuminati ugualmente dal Bambino, dove Correggio pose il secondo lume, ma non così perfetto come quello della Madonna, e fece le ombre più soavi, come se fossero riflesse, o involte in una spezie di massa di luce, forse per far comprendere, che sono Spiriti. La bellezza, la grazia, e la finitezza di questo Quadro sono ammirabili, e tutte le cose sono eseguite con maniere differenti, secondo conviene a ciascuna.

Nella Collezione di Pitture del Conte Brüll, che fu primo Ministro del suddetto Re di Polonia Augusto III, trovasi un picciol Quadro alto poco più d'un palmo, e largo un tantin meno, che rappresenta lo Sposalizio di Santa Caterina. E' dipinto in tela incollata sopra una tavola, e dietro v'era scritto in carattere antico: *Laus Deo. Per Donna Metilde d'Este. Antonio Lieto da Correggio fece il presente Quadro per sua divozione anno 1517*. Se questa iscrizione è genuina sarà stata questa una delle prime Opere del suo secondo stile. E' certo, che è una bellissima Pittura.

Tra i Quadri, che furono del Duca di Parma, e che ora sono a Capo di Monte in Napoli, uno ve n'ha interamente consimile al sopraddetto, nè si può dubitare, che entrambi non sieno del Correggio, perchè tra le in-

finite copie, che diversi grandi Pittori ne hanno fatto, e tra gli altri Annibale Caracci, non ve n'è una, che si accosti all'originale. Questo dovette essere molto stimato fin dal suo principio, poichè fu inciso da Ugo da Carpi, il quale fu quasi contemporaneo di Correggio.

Ritornando alla Gallería di Sassonia, v'è anche un Quadro della Beata Vergine di mezza figura, col Bambino addormentato nelle braccia, e fu inciso dal célebre Edelink credendolo di Correggio; ma si sa di certo, che è di Sebastiano Ricci Veneziano, colla mira d'imposturare facendolo passare per opera di Correggio col pretendere d'imitarne la maniera, e col darle una patina di antico. Ma coll'esaminare attentamente la sola Stampa si scuopre l'impostura, poichè in vece di grazia non v'è che affettazione, e nel chiaroscuro falsità.

Altro Quadro trovasi ugualmente in detta Gallería, che assicura esser del Correggio chi lo incise in Roma. Rappresenta la Madonna col Bambino a sedere appiè di una palma, e un Angelo in aria: è noto sotto il nome della *Zingarella del Correggio*. Lo regalò al Re Augusto il Cardinale Alessandro Albani. Contuttociò v'è chi dubita, che sia originale, e si sa di certo, che altro dello stesso assunto sicuramente del Correggio è attualmente a Capo di Monte, proveniente dalla Gallería di Parma; ma essendo stato assai maltrattato fu ridipinto da moderna mano; cosicchè si può dire, che più non esista, perchè niente più di Correggio ora vi si vede.

Anche a Firenze trovansi alcune Opere di Correggio. La maggiore si conserva nel Palazzo Pitti, e sembra d'aver servito per Quadro da Altare. E' in tavola, e le figure sono quasi di grandezza naturale. E' la Madonna col Bambino in braccio, il quale ha il globo del Mondo in mano, e San Cristofero in atto di volerlo ricevere su le spalle. A' piedi della Madonna evvi San Giovanni Battista, e al lato opposto a San Cristofero v'è San Michele. Questo Quadro è passato sempre per opera di Correggio; ma è anco certo, che è d'uno stile particolare, e poco rassomigliante alle belle Opere di questo insigne Autore, quantunque nella composizione siavi qualche cosa della sua maniera. Se taluno volesse sostenere, che questa è opera di Correggio, sarebbe obbligato a confessare, che non è opera compita, poichè vi sono molte cose aspre, e niuna delicatezza. A me nulladimeno pare, che ciò non possa essere, perchè vi veggo certe cose, che i Pittori non soglion fare che al finire de' Quadri: onde si potrebbe congetturare, che Correggio avesse lasciata quest'Opera imperfetta, e che altro Pittore la terminasse; ovvero, che se egli la finì cercò imitare la Scuola Veneziana. Non mancheranno persone, che risolutamente negheranno esser questo Quadro di Correggio: io non mi azzardo a determinare chi abbia potuto far tante cose belle, che vi sono.

Nella medesima Gallería si ritrova una bellissima Testa dipinta in tavola; e benchè non sia che un primo ab-

bozzo è nondimeno di un sì bell'impasto di colore, che non lascia che desiderare. Questa Testa è del tutto consimile all'altra di quella Giovane, che tiene in mano un Modello di Chiesa appiedi di San Geminiano nel suddetto Quadro di San Sebastiano, che è a Dresda.

Il Gran-Duca di Toscana possiede anche un altro Quadro in tela alto cinque palmi rappresentante la Madonna inginocchioni, col Bambino neonato steso per terra sopra un lembo del manto, senza verun altra figura. Non è questa una delle più bell'Opere del Correggio, perchè la composizione, e il vestito vi sono poco studiati. La testa, e le mani della Madonna sono dipinte a maraviglia; ma con minor forza delle altre Opere classiche del nostro Autore.

In Roma nella Gallería di Casa Colonna si conserva di Correggio un Quadro in tavola, che rappresenta un *Ecce Homo*, colla Vergine, che sviene dietro un Soldato, e da lontano Pilato; tutte mezze figure. Questo Quadro fu del Conte Prati di Parma, e pare piuttosto della seconda maniera, che dell'ultima la più studiata; ma nondimeno è bellissimo, di buon carattere di disegno, d'un impasto singolare, e di bel colorito. Agostino Caracci lo incise.

Nel Palazzo del Principe Doria Panfilj in Roma tra gli altri eccellenti Quadri se ne conserva uno del Correggio non compito, dipinto a tempra sopra tela, la di cui composizione è la Virtù eroica coronata dalla Gloria,

come ho descritto trattando de' Quadri di Francia. Se questo Quadro non palesa l'ultima perfezione delle altre Opere più eccellenti ad olio di Correggio, fa conoscere almeno il suo gran sapere, il suo merito, e la sua prontezza nell'oprare, e mostra, che la sua grazia, e la sua eccellenza non provengono nè dal molto tempo ch'egli impiegasse nelle sue Opere, nè dal replicato impasto de' colori, ma dal gran fondamento di tener sempre presenti gli effetti della verità; poichè, come si vede in questo Quadro, che in alcune parti non è che abbozzato di bianco e di nero assai leggiermente, pur nondimeno vi brilla la grazia delle cose finite con tutta l'intelligenza, che richieggono. In altre parti, dov'è un poco di colore, si vede l'idea della verità, e soprattutto sorprende la grande intelligenza degli scorcj, spezialmente in quelle parti dove qualche muscolo, o carne fa eminenza, poichè allora va occultando gradatamente le altre parti successive, e rischiarando il laberinto delle forme, che è cosa tanto difficile; onde se vi sono altri Quadri più belli, e più finiti, in niuno, come in questo, si conosce meglio il merito prodigioso di Correggio.

La Casa Barberini possedè anticamente un picciol Quadro rappresentante quel passo dell'Evangelista San Marco, che dice: *V'era un Giovane, che lo seguitava coprendo con un panno le sue carni, e lo ritennero; ma quegli abbandonando il suo panno, se ne fuggì nudo.* Dicesi, che questo Quadro di mano in mano andò a ter-

minare in Inghilterra; ma ultimamente ne abbiam veduto in Roma un altro consimile in potere d'un Inglese. La sola differenza che passa tra d'essi, è che questo è dipinto in tela, e pare lo studio, o l'abbozzetto dell' altro, perchè vi si ravvisano alcune correzioni; cosa rara ne' Quadri di Correggio. Ciò nondimeno la figura del Giovane è molto ben finita, ed ha bellissimo impasto, e colorito, e soprattutto è singolare l'espressione, e il modo, con cui procura di distrigarsi dal panno. Il Soldato, che lo vuol arrestare, ritiene il panno colla destra, e colla sinistra fa l'atto più di chiamarlo che di prenderlo, e pare che voglia persuaderlo amorevolmente a non fuggire: questa espressione spiega il carattere di Correggio portato sempre per le azioni meno aspre, e meno violenti. Da lungi si vede la cattura di Cristo nell'atto che Giuda lo bacia, e San Pietro, che taglia l'orecchio a Malco. La prospettiva, e il chiaroscuro di questo Quadretto sono del migliore stile di Correggio; ma quello, che vi si conosce chiaramente di più singolare, è ch'egli ebbe presente la figura del Figlio maggiore di Laocoonte quando fece quella di questo Giovane, poichè la testa, e tutto il carattere della persona sono rassomigliantissimi; solamente le forme sono più grandiose, secondo lo stile di Correggio.

In San Luigi de' Francesi in Roma trovasi un Quadrettino d'un palmo e mezzo, che si dice di Correggio, e rappresenta la Madonna di mezza figura col Bambino in-

tero, San Giuseppe, e due Angeli. A me questa pare opera di Giulio Cesare Procaccini. Pochi anni fa si trovò in Roma in potere d'un Rivenditore di Pitture un Quadro, che rappresentava la Madonna col Bambino, e con un Angeletto somigliantissimo ad una Stampa incisa da Spier, col solo divario, che questa è rotonda, e quello è quadrilungo. Questo Quadro era coperto di una grossa vernice, che l'avea di molto oscurato, ed occultava la bellezza della Pittura; perlocchè fu venduto a vil prezzo ad un certo Casanova Veneziano, il quale lo ripulì bastantemente bene, ma non senza pregiudicare a quel fior di colore più aderente alla vernice. Il Possessore portò poi a vender questo Quadro a Dresda, dove probabilmente ora si troverà.

Il Re di Spagna possiede due piccoli Quadri di Correggio. Il più eccellente rappresenta Gesù Cristo orante nell'Orto, con un Angelo in alto, il quale colla destra gli addita la Croce, e la Corona di spine, che stanno all'ombra per terra, ed appena si scorgono, e colla sinistra mostra in grazioso scorcio il Cielo, come se dicesse esser volontà del Padre, che accetti la Passione; e infatti si vede, che Nostro Signore coll'azione delle braccia aperte mostra accettarla. Il più singolare di questo Quadro, oltre l'eccellente esecuzione della pittura, è il modo, con cui v'è maneggiato il chiaroscuro; poichè vi figurò, che Cristo riceva la luce dal Cielo, e al contrario l'Angelo da Cristo. Da lungi, e

in luogo più basso sono tre Discepoli nelle più belle, e graziose attitudini, e più in là è la turba de' ministri della cattura. Si racconta, che Correggio desse questo Quadro al suo Speziale per quattro Scudi, che gli dovea di ricette; che poco dopo fosse venduto per cinquecento; e che finalmente il Conte Pirro Visconti lo vendesse al Marchese di Camarena Governatore di Milano per settecento cinquanta Doppie d'oro, il quale lo comprò per commissione di Filippo IV. Attualmente si conserva nel Real Palazzo di Madrid colla stima che merita, e non ha punto patito, come alcuni falsamente hanno supposto.

Il secondo Quadro rappresenta la Madonna, che veste il Bambino; opera d'uno stile meno compito, ma nondimeno assai bella, e d'un impasto, e d'una tenerezza mirabile. In lontananza sta San Giuseppe piallando una tavola, così ben degradato ne' contorni, che mostra bene esser Correggio il maggior Maestro nell'intelligenza di quella parte della Pittura, che si chiama *Prospettiva aerea*; poichè le cose, ch'egli ha voluto figurare che si veggano da lungi, non solo le ha tenute più leggiere di ombre, come fanno anche i Pittori odierni, ma ha scemato anche i lumi, alleggeriti i contorni, e confuse le forme a misura della distanza, e tutto senza mai dipartirsi da' limiti della verità.

Il Duca d'Alba ha un Quadro di Correggio con figure poco men del naturale, dipinto in tela, e rappresenta Mercurio, che insegna a leggere a Cupído in pre-

senza di Venere. Quest'ultima figura ha la particolarità di aver le ale, e un arco nella mano sinistra: è bellissima, e ben si scorge, che Correggio nel farla ebbe presente l'Apolline di Villa Medici, che oggi è a Firenze. Il Cupído esprime tutta l'innocenza della sua età: ha i capelli ricci, lavorati sì maravigliosamente, che pare di vedervi tramezzo la cute, e sono finiti senza comparir secchi: le sue alette sono come quelle de' volatili giovani, che lascian tuttavía veder la pelle, e i calami delle piume. In tutte le occasioni, che Correggio ha dipinte ale, le ha attaccate colla stessa maestría come in questo Quadro, mettendole immediatamente dietro le spalle in modo, che si uniscono sì bene colla carne, che effettivamente sembrano un membro unito alla parte superiore dell'acromion; onde ebbe ragione di dirmi una volta il defunto Duca possessore del Quadro, che le ale di quel Cupído eran così bene situate, che se fosse possibile, che un Fanciullo nascesse colle ale, non potrebbe averle in altra maniera. Ordinariamente altri Pittori, che fanno ale, le attaccano sì spensieratamente, che pajono posticce. Il Mercurio è rappresentato giovine, che non è ancora finito di crescere, e d'un carattere semplice. Questo Quadro è indubitatamente originale, non solo perchè vi spicca la sovrana eccellenza di Correggio, ma anche per un pentimento assai notabile nel braccio di Mercurio, che era coperto da un panno azzurro, e si distingue per esserne saltato il colore di sopra. Avverto

questa circostanza, perchè in Francia n'esiste un altro consimile, il quale non ha questa correzione, e può essere una copia, o una replica. Questo del Duca d'Alba fu acquistato da uno de' suoi Antenati a Londra insieme con un assortimento de' famosi Arrazzi di Raffaello nella vendita de' mobili dello sventurato Re Carlo I dopo che fu decapitato.

Nella Sagristía grande dell'Escoriale si conserva un Quadro in tela con figure alte tre palmi, e rappresenta Cristo colla Maddalena quando le dice *Noli me tangere*. E' questa un'Opera del medesimo stile di quello della Madonna, e del Bambino, ch'è a Firenze, e di cui si è fatta già la descrizione.

RIFLESSIONI
SOPRA L'ECCELLENZA
DI CORREGGIO.

La maggiore difficoltà dell'Arte, che è l'imitazione della semplice verità, essendo stata vinta da alcuni abili Professori, come Masaccio, Giovanni Bellino, e Andrea Mantegna, i quali trovarono il modo d'esprimere i differenti piani, e scorcj, cioè l'*avanti-indietro*; quelli, che vennero dopo, come Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, Ghirlandajo, e Fra Bartolommeo da San Marco, trovarono meno ostacoli: i due primi per aggiungere una certa grazia, il terzo un poco più d'intelligenza nella composizione, e l'ultimo una maestà, e un artifizio nel chiaroscuro, e ne' panneggiamenti fin allora ignoto. Ma siccome niuna cosa in questo Mondo s'inventa, e si perfeziona nel medesimo tempo, non poterono i sopraddetti Artisti conseguir quella facilità, ch'è il contrassegno sicuro di possedere la perfezione dell'Arte, alla quale pervennero dopo in differenti gradi Michelangelo, Tiziano, Giorgione, e il divin Raffaello, che in sè solo riunì tutto il merito, che i suoi predecessori avean posseduto in parti separate, e ridusse la Pittura al maggior grado di perfezione sotto apparenza di facilità. Fa grand'onore all'umanità, che un tale ingegno con sì vili strumenti, quali sono semplici terre stemprate, e diste-

se sopra una superficie piana, sappia imitare tutte le opere del Creatore, e gli affetti, e le passioni degli uomini.

Ma benchè la Pittura fosse giunta a grado sì eminente per le terribili forme di Michelangelo, per i veri tuoni de' colori di Tiziano, e per la perfetta espressione di Raffaello, e grazia naturale, le mancava tuttavía qualche cosa, cioè un complesso di diverse eccellenze, ché è l'estremo dell'umana perfezione. Questo complesso è in Correggio, il quale al grandioso, e al vero unì una certa eleganza, che odiernamente porta il nome di Gusto, il quale significa il proprio, e determinato carattere delle cose, escludendo tutte le parti indifferenti, come insipide, ed inutili.

Correggio fu il primo, che dipinse col fine di dilettar la vista e l'animo degli Spettatori, e diresse tutte le parti della Pittura a questo fine. Siccome però ogni Pittore procura nelle sue Opere contentare sè stesso, e vi ritratta il suo spirito, si può congetturare, che Correggio fosse d'una sensibilità molto delicata, d'un cuore assai tenero e amoroso, e d'un contraggenio deciso per le cose aspre, e dure; cosicchè se gli altri aveano dipinto per soddisfare il loro intendimento, ei lavorava per soddisfazione del suo cuore, e secondo le proprie sensazioni; onde riuscì in tutto il Pittor delle Grazie. Niuno nè prima, nè dopo è giunto a maneggiar meglio di lui i pennelli; ma soprattutto è riuscito insuperabile nella in-

telligenza del chiaroscuro, e in dar rilievo alle cose, avendo trovato felicemente il giusto mezzo tra lo stile forte o tetro, e l'aggradevole o debole; tra lo spazioso, che facilmente degenera in piatto e poco rilevato, e quello, che ristringe troppo i lumi, e dà in minuzie. Niuno finalmente seppe al pari di lui unir le ombre, e i lumi; ne intese la degradazione di questi, e i lor riflessi nelle ombre senza affettazione, poichè le impiegava come se i corpi fossero specchj.

Le invenzioni di Correggio sono ingegnose, e belle, e spesso poetiche, e le sue composizioni fondate sempre nella verità, e nel buon effetto del chiaroscuro; cosicchè dalle prime linee incominciava a introdurlo con i colori, pensando non solamente alla imitazione della verità, ma alla distribuzione di tutte le parti, che doveano entrare nelle sue Opere. A questo fine credo io, ch'egli facesse i suoi studj coloriti, tenendo per mira principale l'apparenza, che fa un Quadro a prima vista, poichè le altre parti della Pittura possono bensì convincere, ma non già persuadere della bontà dell'Opera quando non piace. Pare, ch'ei non si curasse molto di certe regole tanto accreditate nelle odierne Scuole, benchè osservasse puntualmente tutto quello, che spetta alla contrapposizione, e al contrasto delle figure, e de' loro membri; cosicchè sembra, che la continua varietà fosse la sua regola fondamentale, da lui osservata non solo in questa, e in altra parte, ma in tutte.

In quanto al contrasto, e alla varietà delle direzioni de' membri si vede dalle sue Opere più perfette, che, semprechè poteva, egli dava ad essi membri un poco di scorcio, e rare volte li faceva paralelli alla superficie; il che dà un movimento maraviglioso a tutte le sue composizioni. Bisogna però confessare, che talvolta (sebben di rado) per ricercare con troppa brama la varietà delle situazioni, particolarmente quella delle mani, dava in una certa affettazione di grazia, che non sembra naturale; difetto, in cui giammai incorse Raffaello.

Alcuni hanno tacciato Correggio di poca esattezza nel Disegno; taccia falsa, rigorosamente parlando. E' bensì vero, ch'egli non iscelse gli oggetti di forme così semplici, come gli Antichi, nè muscoli così risentiti, come Michelangelo, nè fece pompa d'intelligenza dell'Ignudo, come la Scuola Fiorentina. Fuor di questo egli disegnava correttissimamente gli oggetti, che avea scelti da rappresentare, nè in veruna delle sue Opere originali si trova cosa da poterlo riprendere di scorrezione. Basterà soprattutto per eterna sua gloria, che i Caracci, e particolarmente Annibale, e Lodovico, formarono il loro stile di Disegno su quello di Correggio, come si può vedere in tutte le loro Opere, che fecero prima di venire a Roma.

Pare, che Correggio considerasse tutte le forme della Natura, che non fossero alterate dall'artifizio, come se fossero composte di linee curve, concave, o convesse,

e che variassero soltanto nella loro grandezza, o proporzione; perlochè fuggiva tutto quello, che era angolo, e in conseguenza le minuzie, e le seccagini, nelle quali ordinariamente cadevano i Pittori delle Scuole anteriori. Fuggendo egli dunque le linee rette sceglieva in quasi tutti i casi le curve a destra e a sinistra, come fa la lettera S; e con ciò credeva dar maggior grazia, avendo senza dubbio osservato, che la differenza tra lo stile secco, e il bellissimo dell'Antico consiste principalmente, che i contorni, e le forme di quello si compongono di linee rette, e di alcune curve, e convesse, mentre nel secondo è solamente varietà di curve: nè ciò facevano gli Antichi per capriccio, o per predilezione di gusto, ma per imitazione precisa della verità, e per intelligenza dell'Anatomía, e della struttura del corpo umano, dove l'obbliquità de' muscoli, e la varietà della loro posizione sopra la tortuosità delle ossa forma quella alternativa di curve: e siccome i corpi carnosi, e muscolosi hanno sempre più forme convesse, e queste più grandi delle concave, all'incontro i gracili hanno minor convessità, e concavità maggiore; perciò Correggio preferiva il cammino di mezzo, senza pertanto appartarsi dal vero.

Non è facile il determinare se l'intelligenza del Chiaroscuro, e la imitazione della verità in questa parte conducessero Correggio alla cognizion delle forme, e de' contorni, e del loro interno; o se per altro cammino, e collo studio di questa principal parte della Pittura con-

seguisse quella perfezione, che si ammira nelle sue Opere. E' certo, che dopo Raffaello niuno intese meglio di lui la Prospettiva, la quale tanto contribuisce al disegno del Nudo, e che niuno, se non è Michelangelo, seppe al pari di Correggio la scienza delle forme, e la costruzione della figura umana. E' così inseparabile il Chiaroscuro dal Disegno, che l'uno senza l'altro non può essere perfetto; poichè il Disegno privo di Chiaroscuro non può rappresentare che una spezie di sezione paralella alla superficie, sopra cui si dipinge, nè giungerà mai ad esprimere la vera forma della cosa. Correggio seppe unire queste due qualità con tanta perfezione, che veggonsi combinate nelle sue Opere come nella Natura; e pare impossibile, che abbia potuto apprender questo sì egregiamente senza avere studiato molto il Rilievo, e la Scultura, poichè la pura verità senza i surriferiti studj non basta per apprendere una cosa sì difficile; e perciò Michelangelo modellava prima in terra, o in cera quelle figure, che avea a dipingere, come egli stesso riferisce in una Lettera al Varchi: nè prima di lui vi fu Pittore, che ardisse d'usare gli scorcj, e l'entrare, e l'uscire de' muscoli, e delle forme dal centro alla circonferenza, come egli usò. Onde se il modellare insegnò al Buonarroti quello stile, che è proprio suo, non sarà strano, che l'intelligenza de' bei contorni, e dello stile grandioso di Correggio provenga dalla stessa origine, cioè dallo studio del Rilievo, e dal modellare le figure, sapendosi già, ch'egli esercitò la Plastica.

Oltre di quella parte del Chiaroscuro, che spetta all'espressione delle forme, Correggio fu superiore a tutti gli altri Pittori anche nel Chiaroscuro generale, cioè nella disposizione de' lumi e delle ombre, poichè quella stessa degradazione, che usava in una parte, o in una figura, usava anche in un Quadro intero, distribuendo in tal maniera i lumi, che il primo è un solo, e lo stesso il secondo, e gli altri; così è delle sue ombre, tutte variate, ma ora in forza, ora in grandezza, e molte volte solamente per la qualità de' colori, di cui si compongono. Maneggiava le opposizioni con soavità, nè metteva mai i maggiori chiari in contrapposizione de' maggiori scuri senza frammezzarvi qualche cosa, che ne togliesse l'asprezza, o collocandovi a lato qualche ombra maggiore. Oltre di questo egli considerò, che tutti i corpi sono di tal natura, che non ritengono tutti i raggi della luce che ricevono, e che ne disperdono, o riflettono la maggior parte per tutti i lati secondo la figura della superficie; per la qual ragione necessariamente debbono confondersi le piccole ombre, che sono nella massa de' corpi illuminati.

Intendeva Correggio a maraviglia la Prospettiva aerea del chiaroscuro, e de' colori, ma senza l'affettazione di alcuni Pittori modernissimi; nè solamente intendeva la degradazione delle tinte, ma avea in oltre osservato, che se nella Natura le ombre perdono la loro forza, nelle distanze molto più la perdono i lumi; e che le piccole

cose sono le prime a confondersi: donde inferì, che i contorni s'illanguidiscono, e si perdono a pochissima distanza, terminando in puri punti gli ultimi estremi de' corpi, i quali non si possono perfettamente vedere. In quanto ai colori ei sapeva molto bene quelli, che perdevano più o meno della loro attività nell'ambiente intermedio. Insomma ei possedeva perfettamente quell' arte, con cui la Pittura sa ingannare i sensi, e dilettarli soavemente.

Il suo Colorito è bellissimo, ma comparisce anche meglio di quello che è per la degradazione perfetta delle tinte, e per quel modo gustoso, amoroso, e impastato di dipingere; il che aggiunge a' suoi colori semplici un certo lucido, che in solo Correggio si trova; cosicchè nelle sue Opere non si può decidere se sia più eccellente o l'intelligenza delle forme, o il colorito, o il chiaroscuro, o la maniera di stendere i colori; poichè chi considera bene tutto ciò, trova ch'egli era ugualmente Maestro in tutte queste parti, e che in tutte avea fatte le più profonde riflessioni. Che improbo studio non si richiede per possedere sì difficil Arte, e per formarsi un abito di oprare con tanta eccellenza!

E' certo, che chi possiede con perfezione maggior numero di parti della Pittura, vi riesce il più eccellente; ed è anche certo, che Raffaello, e Correggio sono per questa ragione i due Pittori più grandi; e questi spezialmente giunse al conseguimento di esprimere in un

sol punto tutti gli effetti apparenti, e gradevoli della Natura. E' vero, che Tiziano fu sì gran Maestro nel Colorito, che per le sue tinte merita il primo luogo in questa parte; ma non possedè quella perfetta degradazione, che esprime le più delicate e quasi insensibili forme; il che contribuisce molto alla imitazione della verità, e talvolta più che il Colorito stesso; e perciò vediamo, che molte Opere di Correggio fatte a fresco con un tuono di tinte basso e pallido, pure innamorano, trasportando chi le mira dalla idea del finto a quella della verità, che è il fine primario, che si deve proporre ogni Pittore.

Correggio fu il primo, che fece entrare i panneggiamenti nella idea della composizione, sì per l'effetto del chiaroscuro, del colore, e dell'armonía, come per la direzione, e pel contrasto. Pose meno cura a ciascuna piega particolare che nelle masse de' panni; onde aprì una nuova strada per disporre bene le drapperíe nelle Opere grandi; e in questo fu poi imitato assai bene da Lanfranco, e da alcuni altri, più, o meno.

Io ho detto, che Correggio possedè unitamente quelle varie parti della Pittura, delle quali ciascheduna da per sè ha fatto illustre un Pittore; come la verità, e la grazia di Raffaello, il ridente di Leonardo, l'impasto di Giorgione, e il colorito di Tiziano: confesso però, che nel particolare di ciascheduna di queste cose egli fu meno eccellente di essi. Seppe però riunirle tutte come

sono nella Natura, e temperar quelle, che sono molto violenti colla sua indole modesta e soave, e combinarle col suo intendimento filosofico; cosicchè quanto gli altri seppero esprimere separatamente, tanto ei volle vedere unito, e lo conseguì.

Ma per quanto grande io consideri Correggio, nol credo però maggiore di Raffaello; poichè sebbene le di lui Pitture sieno più uguali nell'esecuzione, e più squisite, contuttociò egli non possedè in sì alto grado d'eccellenza, come Raffaello, l'espressione degli affetti dell'animo, che è realmente ciò, che dà la maggior nobiltà alla Pittura, e la uguaglia all'Eloquenza, e alla Poesía nella impressione, che queste fanno nell'animo degli uomini. Raffaello dunque dipingeva con più eccellenza gli effetti dell'anima, e Correggio gli effetti de' corpi. Mirando un Quadro di Raffaello si sente più di quello, che si vede; e in uno di Correggio veggon più gli occhi di quel, che non comprende l'intendimento, e i sensi restano sospesi, e incantato il cuore. Correggio finalmente sembra il Pittor delle Grazie.

Se Raffaello è alquanto superiore a Correggio, questi lo è molto più a tutti gli altri venuti dopo. Fino a lui la Pittura sempre crebbe; egli la compì; fu il meriggio dell'Arte: da quel punto è andata sempre declinando, nè sappiamo come poterla ristabilire, e molto meno riaccrescerla, se pur non sorga qualche grand'Ingegno, che sappia unire le bellezze dell'Antico, quelle

di Raffaello, di Correggio, e di Tiziano colla verità della Natura.

Le notizie, che abbiamo della Vita del grande, e grazioso Correggio, sono molto poche, confuse, e contradditorie; nè i Letterati, nè i Pittori, che hanno scritto Vite degli Artisti, gli han fatta quella giustizia, che meritava, mentre egli era degno, che qualcuno si prendesse la cura d'informarsi bene delle circostanze di un Uomo, cui la nobil Arte della Pittura deve tanto. Questa negligenza non solo è un'ingiustizia alla sua memoria, ma una gran perdita per noi altri, perchè non v'è cosa, che tanto stimoli gl'ingegni ad operar bene, quanto la storia de' fatti degli Uomini grandi; e spesso per questo mezzo i vizj dell'amor proprio, e dell'ambizione mutano natura, e si convertono in virtù. Perciò mi è parso conveniente l'esaminare alla meglio che ho potuto questo fenomeno di Storia Pittorica, per rimediare in qualche maniera all'ingiustizia di chi ha obblíato Correggio, scrivendo con troppa prolissità le Vite d'infiniti altri Pittori, de' quali niuna istruzione, niuna utilità, niun diletto può risultarci.

E' molto utile, che gli uomini vivano nell'inganno di credere, che il merito sia l'origine dell'onore, e della fortuna: in questa maniera s'impegnano a conseguirlo. Gli accidenti però sono quelli, che ordinariamente decidono della sorte degli uomini; e la stessa virtù in diversi tempi, e luoghi produce diversi effetti. Antonio

Allegri nacque in un troppo piccol paese, e fu inclinato per suo talento, e per suo natural genio all'amore, e al desiderio di sapere, e contrario al fasto, e alla vanità: non dovette perciò prodursi al gran Mondo; e se vi si fosse prodotto, la sua modestia gli avrebbe impedito di far fortuna dove vale più l'intrigo che il merito.

Le sue Opere ci provano, che finchè visse procurò sempre perfezionarsi, poichè in ciascuna si nota qualche suo avanzamento. Questa brama di sempre studiare è sola di coloro, che sono dotati di quella felice umiltà, colla quale conoscono quanto loro manca di sapere. Avendo egli sempre dipinto cose graziose, e scelto sempre quello, ch'era più grazioso, si può inferire, ch'egli fosse di temperamento moderato, di genio studioso, modesto, tenero, amoroso, e filosofico; e questo capitale conduce poco alla fortuna, purchè gli accidenti non ve lo strascinino quasi per forza. Per la stessa ragione dovea esser poco noto ai Potenti, e ai Cortigiani, e per conseguenza obblíato dai soggetti, che lodano solamente gli Artisti, che fanno molto romore, o che possono loro fruttar decoro, o provento. Correggio studioso, e applicato nel suo ritiro, vivendo in una piccola Corte, non poteva esser oggetto della Storia di tali Autori. A ciò si aggiunge, che essendo egli nato dopo gli uomini grandi, che illustrarono il suo Secolo, e la sua Professione, dovea esser riguardato come un Pittor giovane, e Discepolo di coloro, che godevano la maggior riputa-

zione, non potendo esser noto che in età di trent'anni', allorquando Tiziano ne avea settantasette, e Raffaello era morto. Insomma Correggio era il più giovane tra' grandi Pittori, che nel più florido tempo d'Italia s'erano resi famosi. La distanza di più di due secoli e mezzo scorsi d'allora in qua ci fa parere, che fiorissero tutti nello stesso tempo.

La ritiratezza, in cui, come ho detto, visse Correggio, e l'incuria degli Scrittori delle Vite, saranno state causa, che Vasari fosse male informato delle circostanze di quella di Correggio, e degli altri Pittori Lombardi. A me piace più questa causa, che l'invidia, che molti gli attribuiscono. Il certo si è, che anche nelle cose più indifferenti spettanti a Correggio, come sono gli assunti, e le descrizioni de' Quadri, Vasari parla con equivoco, nè dice il vero, come si vede nella relazione che fa di quelli, che Correggio dipinse pel Duca di Mantova, e in altre occasioni. Quando Vasari dice, che *Correggio ha più merito nell'esecuzione che nel disegno*, io credo, che non voglia intendere che disegnasse male, ma che per un effetto di amor proprio pensasse, ch'egli disegnava meglio, e gli accorda qualche vantaggio nel dipingere. La Scuola Toscana difficilmente concede a niun altra, che disegni al par di lei; e perciò credo, che Vasari volesse dir solamente, che Correggio non disegnava sì bene come Michelangelo, l'Eroe della sua Patria. Ciò si conferma da quello, che lo stes-

so Vasari dice confessando, che i Disegni di Correggio *sono fatti con buona maniera, bellezza, ed esecuzione di Maestro*. Lo stesso Storico si ristringe a lodar quasi solamente l'eccellenza, con cui Correggio dipinse i capelli, ed è bene strano, che a fronte di tante cose mirabili non trovasse che questa sola da lodare. E' anche singolare, che Vasari, e molti altri attribuiscano a un puro dono di Natura l'eccellenza di Correggio nell'Arte. Questo è un errore ben grossolano, perchè sebbene l'ingegno possa molto, niuno che rifletta potrà persuadersi, che basti senza un grande studio per formare un Pittore così sublime, come Correggio [1], il quale in età di trent'anni s'era fatto uno stile nuovo, il più squisito, che siasi mai conosciuto. Michelangelo, ch'ebbe sì grande ingegno, non trasse dal suo proprio fondo la sua Arte, nè con quello solo avrebbe trovata la strada di uscir da' limiti di quello stile secco, e servíle, che fin allora regnava in Italia; e senza un grande studio, nè senza l'osservazione delle Statue antiche non sarebbe stato forse che uguale a un Donatello, e a un Ghilberti. Raffaello stesso ci ha lasciate nelle sue Opere le tracce de' suoi studj; e senza le lezioni di Fra Bartolommeo, e la vista delle Opere di Michelangelo, e delle

(1) *Natura fieret laudabile carmen an arte*
Quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.

cose antiche, non goderemmo oggi le sue maravigliose Pitture. Conchiudo dunque, che Correggio studiò le Opere, e le massime degli Antichi, e de' migliori Maestri per giungere ad essere quel prodigioso Pittore, che fu.

Ho detto il mio parere su i motivi, per i quali non abbiamo una fedele, e circostanziata storia della Vita di Correggio. Ho detto quello, che io ne sapeva, aggiungendovi le congetture, che mi sono sembrate le più probabili. Ho descritto le sue Opere coll'esattezza, che permette la brevità di questo Scritto; ed ho esaminato il grado di merito di questo grand'Uomo in tutte le parti della Pittura. Non mi resta ora altro da dire se non che Correggio è l'Apelle de' Pittori moderni, poichè al pari di quello egli ha posseduta la somma grazia dell' Arte, e colle sue singolari Opere ci ha insegnata la perfezione, che dobbiamo cercare nell'esecuzione della Pittura fin dove si possa effettivamente giungere; e finalmente quando si debba dare per compita un'Opera.

ANNOTAZIONI
SOPRA
LE MEMORIE ANTECEDENTI.

Mengs, come si è detto, compose queste Memorie per supplire ai difetti della Vita di Correggio scritta dal Vasari; e siccome vi saranno molti, che pel credito di questo Autore, e de' suoi Annotatori penseranno, che queste sieno calunnie per iscreditarli, io credo opportune queste poche Note, affinchè il Lettore possa giudicare da qual parte sia la ragione.

In generale quanto dice Vasari di Correggio è confusione manifesta, e contraddizione. Egli fa Correggio *d'animo timido, e sì amico del risparmio, che per avarizia si fece sì miserabile, che dippiù non poteva essere.* Le Opere di Correggio, e le spese, che vi faceva, dimostrano falsa questa supposta avarizia; provano anzi, che egli era d'un genio liberalissimo, e finalmente, che non era povero, poichè le sue fatiche non gli si pagavano sì scarsamente, come si è voluto darci ad intendere.

In quanto all'Arte dice Vasari, che Correggio *era nell'Arte molto malinconico.* Io non credo darsi uomo, che possa persuadersi esser malinconiche le invenzioni di un Pittore, che a giudizio di tutto il Mondo fece le

composizioni più allegre, per le quali ha meritato dal Pubblico il titolo di Pittore delle Grazie. Ne conviene anche lo stesso Vasari, che dice: *Tengasi per certo, che nessuno meglio di lui toccò i colori, nè con maggior vaghezza. Niun Artista dipinse con più rilievo, tanta era la morbidezza delle carni, che faceva, e la grazia, con cui finiva i suoi lavori*. E nel descrivere il Quadro di Parma soggiunge: *Ivi vicino è un Fanciullo, che ride sì naturalmente, che muove a ridere chi lo mira, nè vi è persona sì malinconica, che al vederlo non si rallegri*. E queste allegríe, e questi allegri coloriti sono d'un Pittore *sì malinconico nella sua Arte?*

Continua Vasari, e dice: *Se Correggio fosse uscito da Lombardìa, e stato in Roma, avrebbe fatto miracoli; perchè essendo tali cose sue senza aver viste delle cose antiche, o delle buone moderne, necessariamente ne seguiva, che se le avesse vedute avrebbe migliorato* INFINITAMENTE *le sue Opere, e crescendo dal bene al meglio sarebbe giunto al sommo grado*. Lasciando da parte il punto già rischiarato da Mengs, se Correggio fosse stato a Roma, e quand'anche non vi fosse stato è costante, ch'ei conobbe, e si approfittò dell'Antico; gioverebbe il sapere quali miracoli avrebbe fatto, e quali cose, secondo pensa Vasari, si potevano aggiungere alle Pitture di Correggio, e qual concetto faceva delle Opere di quell'Artista che asserisce, che si potevano migliorare *infinitamente*. Io per me terrei per un

uomo il più straordinario quegli, che mi sapesse dire, e molto più persuadere i difetti di quel Pittore; e se vi aggiungesse il saper dipinger meglio di lui, lo stimerei pel maggiore Artista della terra. Non è meno straordinario, che uno, che dipingeva come Vasari, trovi sì facile *migliorare infinitamente* le Opere di Correggio.

Sopra la questione sì dibattuta, se Correggio fu a Roma, e se si approfittò delle Pitture di Melozzo da Forlì, che erano nell'antica Chiesa de' Santi Apostoli, dico, che varj Quadri tagliati da quella Tribuna esistono nel Vaticano nell'Appartamento, in cui visse Benedetto XIII, e che oggi è abitazione del Cardinal Zelada Bibliotecario, dove i Curiosi potranno farne confronto con quelle di Correggio.

Non piaceva al Vasari il Disegno di Correggio, poichè in una nota marginale assicura, che *spiccava più nel colorire, che nel disegnare*; e subito nel testo lo discolpa *per la difficoltà di posseder tutte le parti* d'un' Arte sì vasta, come la Pittura; perchè molti han disegnato bene, e colorito male, e al contrario.

Questa spezie di critica non vuole dir altro se non che Correggio non disegnava come Vasari, cioè, che quegli sceglieva forme differenti da questo, e dalla sua Scuola. L'uno avea per buone le contorsioni, e il segnar tutte le cose con forza, e con energía, facendo pompa d'Anatomía; e l'altro era tutto soavità, dolcezza, e grazia: ma nella sua maniera Correggio era sì abile Disegnatore quanto il più abile Toscano; e lo stesso Vasari

confessa, che i *suoi Disegni sono di buona maniera, e hanno grazia, e pratica di Maestro*.

L'Annotatore di Vasari va più avanti di lui, assicurando, che se i Caracci avessero ridipinta la Tribuna di San Giovanni di Parma, che aveano già copiata dall'originale, *quand'anche fossero restati dietro a Correggio nel colorito, lo avrebbero uguagliato, o superato nel Disegno*. I Caracci, che furono qualche cosa nel Mondo per avere studiato, o imitato Correggio, erano abbastanza modesti per non ambire un consimil elogio, e troppo abili nella loro Professione per non conoscere il merito del loro Maestro.

Dopo d'averci Vasari dipinta la pusillanimità di Correggio, l'oscurità, in cui lo suppone vissuto, e *che era sì miserabile, che più non poteva esserlo*, ci racconta, che il Duca di Mantova lo scelse per far due Quadri, che fossero degni di Carlo V, cui voleva regalarli; e che Giulio Romano, il quale era al servizio del suddetto Duca, e non fu preferito a Correggio, disse di non aver veduto in sua vita un colorito consimile.

Giulio Romano parlava almeno di quel che vedeva; ma Vasari non è possibile nè che avesse visto, nè che fosse bene informato di quello, che scrisse, perchè la sua Relazione in niente combina colla verità. La Danae egli chiama Venere, e dice, che nel suo Quadro era il paese più bello, che alcun *Lombardo* avesse mai dipinto, e non v'è ombra di paese in tal Quadro. Soggiun-

ge, che quello, che dava più grazia alla Venere *era un' acqua chiarissima, e limpida, che scorreva tra alcuni sassi, e le bagnava i piedi*. Questo può convenire in parte alla Leda, come si può vedere nella descrizione, che ne fa Mengs, e nelle Stampe di questo Quadro; ma nella Danae, che Vasari chiama Venere, non si trova niente di tutto questo; e chi vuole può vederlo in due copie bastantemente esatte, che di questo Quadro sono in Roma, una in Casa del Principe Santa-Croce, e l'altra presso il Marchese Orsini de' Cavalieri.

Riferisce Vasari, che Correggio dipinse la Tribuna del Duomo di Parma, e quel Duomo non ha mai avuto Tribuna dipinta da Correggio; fu bensì nella Chiesa di San Giovanni. Collo stesso equivoco mette Vasari nel suddetto Duomo due Quadri ad olio di Correggio, che sono stati sempre a San Giovanni; ma questo errore fu già notato da Bottari. Due volte parla Vasari dell'*arte ammirabile, con cui Correggio dipingeva i capelli*. La cosa è certa; ma pare ridicolo, che avendo Correggio tanto merito in altre parti più nobili, lodi affettatamente questa piccola abilità.

Dopo la confusione, e il disordine, con cui Vasari scrisse la Vita di Correggio, e dopo averlo tacciato di Pittor malinconico, pusillanimo, e mediocre Disegnatore, e ignaro del suo proprio merito ec. finisce col dargli mille encomj, dicendo, che tra quelli della Professione si ammira per divina qualunque cosa sua.

Vasari accerta non potersi trovare il Ritratto di Correggio, e il suo Annotatore Bottari pretende darcelo ricavato da una Stampa di Belluzzi; ma non dice donde questi lo ricavasse. Chiunque vede questo Ritratto, che rappresenta un Vecchio calvo, e decrepito, vede bene, che non può essere d'un uomo, che morì di quarant'anni.

In Genova si rinvenne pochi anni sono un Quadretto in tavola di otto pollici col Ritratto di un Uomo piuttosto bello, e di pelo biondo, con questa iscrizione: *Dosso Dossi dipinse questo Ritratto di Antonio da Correggio*. Mengs ne fece fare un Disegno, che non so dove sia andato a finire. Essendo io in Torino sette anni fa vidi nella Vigna della Regina una serie di Ritratti, tra' quali uno d'un Uomo di mezza età con barba, e capello biondo, e v'era scritto: *Antonio Allegri da Correggio*.

Molti hanno tacciato Vasari di parziale, e molti altri d'invidioso nella sua Storia delle Vite de' Pittori, per la negligenza, per l'infedeltà, e per l'inesattezza, con cui scrisse le Vite di quelli, che non erano Toscani, lodando sopra le nuvole molti di costoro, che neppur meritavano di nominarsi. Io non credo Vasari così malizioso, poichè tutti i suoi Scritti mostrano un fondo di bontà, e d'un uomo dabbene; onde io penso, ch'egli lodasse di buona fede quello, che giudicava lodevole, secondo la sua maniera d'intendere. Dunque quello, che non intendeva, egli non poteva lodare; e se avesse co-

nosciuto in che consisteva la grazia delle Opere di Correggio, e il vero merito di quelle di Raffaello, sicuramente le avrebbe lodate ristringendosi a queste parti, e non sì vagamente col rilevare pel maggior merito d'entrambi il modo di dipingere i capelli.

Si vede, che Vasari era persuaso, che fuori della Scuola, e della maniera di Michelangelo poco di buono poteva darsi nelle Belle Arti. Raccolse tutte le Storiette, che correvano volgarmente tra' Professori; intendeva l'Arte come un Artigiano; non avea altri lumi, e volendo far un'Opera voluminosa compilò Vite nel modo, che le sentiva, e con istile piatto, e pedestre, come ordinariamente parlava co' Muratori, e co' Falegnami.

Monsignor Bottari suo difensore, e panegirista lo scusa per altra via. Dice non esser possibile, che Vasari volesse mentire in cose, nelle quali poteva essere convinto con tanta facilità. Magra ragione: se Vasari avesse pensato così, non avrebbe scritte falsità su quello, che avea visto mille volte co' suoi proprj occhj, come fa parlando delle Pitture di Raffaello nel Vaticano.

RAGIONAMENTO
SU
L'ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI
DI MADRID.

RAGIONAMENTO
SU L'ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI
DI MADRID.

Per Accademia s'intende un'assemblea d'uomini i più esperti nelle Scienze, o nelle Arti coll'oggetto d'investigare la verità, e di trovar regole fisse conducenti sempre al maggior progresso, e alla perfezione. Ella è ben diversa dalla Scuola, in cui gli abili Maestri insegnano gli elementi delle Scienze, o delle Arti.

Le Belle Arti, come Arti Liberali, hanno le loro regole fisse fondate su la ragione, e su l'esperienza, per i quali mezzi giungono a conseguire il loro fine, che è la perfetta imitazione della Natura; onde un'Accademia di queste Arti non deve comprendere soltanto l'esecuzione, ma deve occuparsi principalmente alla teoría, e alla speculazione delle regole; poichè sebbene esse Arti terminano nell'operazione della mano, se questa però non è diretta da buona teoría resteranno degradate dal titolo di Arti Liberali.

Taluni sono nell'errore, che la sola pratica vaglia più di tutte le regole, e che senza di queste vi sono stati grandi Artisti. Falso, e talmente falso, che non merita confutazione. Quanto si fa senza ragione, e senza regola

è tutto a caso. E come è possibile giungere ad uno scopo determinato senza una guida sicura, che ci conduca? La Pittura, e la Scultura sono Arti come la Poesía; e siccome in questa la sensibilità, l'immaginazione, e l'ingegno non possono mai senza regola, e senza sapere produrre altro che sogni, e mostruosità, lo stesso deve accadere in quelle: onde siccome il Poeta senza conoscere a fondo l'assunto, che ha da trattare, e la lingua, in cui ha da spiegarsi, non può produrre niun'Opera perfetta, nemmeno il Pittore, e lo Scultore sapranno far Opere degne di queste Professioni se non conoscono le forme de' corpi, che vogliono esprimere, e la diversità de' modi, con cui si presentano alla nostra vista, e se non conoscono le altre teoríe dell'Arte.

Non intendo perciò dire, che lo studio della Speculativa abbia da escludere l'esercizio della mano; anzi tutto al contrario ne raccomando infinitamente la pratica: entrambe hanno d'andar sempre unite; e in questo senso deve intendersi l'oracolo di Michelangelo, il quale soleva dire, che tutta l'Arte consiste *nell'ubbidienza della mano all'intendimento*. Comprendeva bene quel grand'Uomo, che doveano essere impresse nell'intendimento le immagini, e le nozioni di tutto quello, che la mano deve eseguire; onde è necessario operar sempre, ma col conoscere il perchè, e il come.

I Professori abili d'un'Accademia debbono cercare col conferire tra loro le regole sicure, per le quali pos-

sano i Principianti abbreviar il cammino in Arti così dilatate. Queste regole si prescriveranno a guisa di leggi alla Gioventù, spiegandone le ragioni con dimostrazioni chiare, che non solo convincano, ma persuadano; giacchè senza persuasione non si può mai far niente di perfetto.

Tutte le Accademie d'Arti sono incominciate dall'essere Scuole, e poi si sono trasformate in quel che chiamiamo Accademia, cioè Società di Professori, che colle loro conferenze, e discorsi hanno promosso l'ammaestramento, e han meritata la protezione de' Principi. Così sono incominciate le Accademie di Roma, di Bologna, di Firenze, di Parigi ec.. L'utilità di tali Stabilimenti consiste nell'avanzamento delle Arti, e nell'influenza, che cagionano in tutta una Nazione spargendovi il Buongusto; poichè è l'intelligenza del Disegno, che dirige tutte le Arti, che trattano di figure, o di forme. Questa utilità non potrà mai conseguirsi da niuna Accademia, dove non s'insegnino pubblicamente le ragioni, e la teoría del Disegno suddetto; perchè senza teoría il disegnare non è che un atto pratico, e materiale, che produce la sola figura, che si circoscrive, senza darne intelligenza generale, nè insegnare a giudicar delle forme. Perlochè qualunque Accademia, che non siegua le sopraddette massime avrà Disegnatori materiali, e Artigiani, ma non Artisti illuminati, ed eccellenti; e per conseguenza opererà contro il suo fine principale, e dissiperà i capitali, che impiega in cattivi ammaestramenti.

Rivolgendo ora il discorso all'Accademia di San Ferdinando vediamo quel, che la ragione vi trova bene, o male stabilito a profitto della Nazione. La suddetta Accademia incominciò dal Disegno, e dal Modello, come tutte le altre, e la generosità del suo Fondatore la dotò ampiamente di rendite maggiori forse di quelle, che abbia qualunque altra Accademia d'Europa. Molti credono, che i frutti, che ha prodotti, corrispondano abbondantemente alla sua istituzione; ma siccome per buona che sia una cosa è sempre suscettibile di miglioramento, a me pare, che potrebbero rettificarvisi alcune cose.

Governano questa Accademia que' che dovrebbero proteggerla, cioè i Consiglieri, che per l'alta nascita, per gl'impieghi, e per le circostanze loro non hanno avuto campo d'istruirsi a fondo nè delle Opere, nè degli Artisti. Eglino sono quelli, che votano, e accettano, o ricusano i Soggetti, che aspirano all'onore di essere ammessi nell'Accademia; onde le grazie non dipendono da coloro, che possono giudicare del merito. E' ben vero, che questi Signori prima di decidere odono i Professori in tutto quello, che spetta all'Arte; ma se han da regolarsi a tenore di que' consiglj, è oziosa la loro decisione, non essendovi necessità, che propongano quelli che dovrebbero decidere, e che decidano quelli che dovrebbero proporre. In tutte le altre Accademie del Mondo sono i Professori, che votano, e decidono assolutamente quanto spetta al governo di esse, e al merito degl'Indivi-

dui, e delle loro Opere; e i Principi, e i Signori non si riservano altra parte privativa che di proteggere, e di onorare le Arti, e gli Artisti. Questa protezione deve essere effettiva, e non di mera apparenza, distinguendo i Professori secondo il loro merito, e non confondendoli cogli Artigiani, e impiegandoli in opere d'importanza; poichè se i Nobili, e i Ricchi d'un Regno non entrano nell'idea di fare Opere, e di diffonder così il gusto delle Arti nella Nazione, elle si estinguono per difetto di alimento; perchè se il solo Re impiega gli Artisti, non può occuparne che un numero limitato, e il gusto delle Arti si concentrerà nella sua persona, facendosi barbarie in tutto il restante del Regno, come in altro luogo si è detto essere accaduto sotto i Re da Filippo II fino al nostro Sovrano, benchè tutti amassero, e proteggessero le Arti, particolarmente la Pittura, e nondimeno il Buongusto non si è mai diffuso nel generale della Nazione.

Supposti questi antecedenti, l'Accademia di Madrid si ha da considerare o Accademia, o Scuola, o l'una e l'altra. Qualunque di queste tre cose ella sia, è sempre necessario, che i Membri, che la compongono, sieno Maestri i più esperti nelle Arti; poichè come Accademici debbono esser capaci di spiegare le definizioni dell'Arte, donde si traggono le regole; e per fare da Maestri ognun vede esser necessario, che sappiano la Professione. I Discorsi Accademici spianano le difficoltà dell' Arte alla Gioventù, che voglia professarla, e mettono

in istato i Dilettanti d'intendere, e di giudicar sanamente delle Opere. Questa circostanza è talvolta più necessaria in Spagna, che altrove, perchè il grosso della Nazione non ha tuttavía idea giusta delle Arti, e della loro nobiltà, nè de' molti doni del Cielo, e dello studio, che debbono concorrere per fare un grande Artista. I suddetti Discorsi, e le conferenze Accademiche serviranno anche agli stessi Professori, perchè non tutti sanno scientificamente i principj della lor Professione, e saranno con ciò stimolati a studiarli: finalmente a forza di esaminar la materia si anderanno distruggendo a poco a poco le false massime, che si saranno intruse nell'ammaestramento. La Gioventù avrebbe altro vantaggio nell'udire le grandi difficoltà, che sono nelle Arti, e nello studio improbo, che richieggono; e allora solamente gli animi generosi le intraprenderebbero; e chi si scoprisse di minor forza, e di talento minore o abbandonerebbe l'impresa, o si contenterebbe di applicarsi alle parti proporzionate alle sue forze. In questa maniera ciascun talento resterebbe nella sua natural libertà, nè sarebbe costretto all'uniformità dello studio, e, quel che più importa, s'insegnerebbe l'Arte, e non lo Stile particolare di un Maestro.

La maggiore utilità, che, secondo io credo, risulterebbe da siffatti studj, sarebbe, che i Signori, e i Ricchi s'istruirebbero de' principj delle Arti, e ne concepirebbero il dovuto amore, e stima, siccome già in molti di loro v'è la natural disposizione, e non manca

altro che aver udito Professori, che facessero loro vedere l'importanza, la dignità, e il decoro di queste Arti. La Storia ci offre la necessità di questa stima, poichè dov'ella è mancata sono mancate infallibilmente le Arti, e le Scienze. Gli Egizj, che le inventarono quasi tutte, non ne perfezionarono veruna, perchè non fecero onore ai Professori, non considerandoli che come Artigiani. I Fenicj le avanzarono un poco di più, perchè diedero per oggetto alle Arti l'utilità del commercio. La Grecia, e spezialmente la dotta Atene, dove fu maggior uguaglianza nello stato delle persone, e dove le Arti, e le Scienze furono stimate poco men che la Divinità, e dove l'ingegno conduceva al più sublime grado di Cittadino, in Atene, dico, fu dove più fiorirono degnamente la Pittura, la Scultura, e l'Architettura. I Romani non uguagliarono mai i Greci in queste Professioni, perchè il cammino dell'onore era nel servigio militare, e si servirono degli Artisti della vinta Grecia ridotti alla dura schiavitù; onde avvilirono e gli Artisti, e le loro Opere.

Conchiudo dunque, che, affinchè in una Nazione fioriscano le Arti, è necessario non solamente, che le loro Opere sieno stimate, ma che gli Artisti sieno onorati a proporzione; poichè altrimenti niun animo generoso vorrà sacrificare i suoi sudori, e la sua vita in una Professione, la quale in vece di onore gli porta quasi avvilimento; onde si applicheranno alle Arti solamente i pusillanimi, che aspirano al mero interesse, e sono incapaci

de' concetti sublimi, che richieggono le Arti, poichè alla fine le Opere sono sempre i ritratti dell'animo dell'Artista.

Grandi vantaggi conseguirebbe qualunque Nazione, se i suoi primi Signori, e i più poderosi si affezionassero alle Arti, come vediamo essere accaduto in tutti i secoli, che han fiorito; e se alcuni di loro le coltivano abbastanza per poterle intendere, come ne abbiamo varj esempj, e spezialmente quello dell'Imperator Adriano, allora s'innalzano sicuramente all'ultima perfezione, perchè conoscendone il merito le fomentano, e impiegano gli Artisti mettendoli in occasioni da spiegare i loro talenti; poichè non è meno vantaggioso ai Professori l'essere impiegati, che l'apprendere: questo rimane inutile senza di quello.

Riguardando ora l'Accademia di Madrid come Scuola convien fare alcune riflessioni. Fino a questi ultimi tempi le mancavano i buoni esemplari dell'Arti: a questo però si è supplito possedendo oggi l'Accademia la migliore, e la più copiosa collezione di gessi di Statue antiche, che sia in Europa. Da quella si possono ora apprendere le proporzioni, l'arte d'esprimer la Notomía senza durezza, la scelta delle buone forme, e il vero carattere della bellezza.

Manca tuttavía a mio parere il tempo sufficiente per apprendere un sistema uniforme d'insegnare, e alcune parti necessarie dell'Arte, che o non s'insegnano, o s'insegnano male. Su queste cose dirò il mio parere con ingenuità.

Benchè trovinsi in Madrid molti Professori di merito, non si può negare, che non sieno state, e non sieno presentemente altrove delle Scuole più accreditate. Non si debbono dunque dare per esempio alla Gioventù privativamente le Opere degli Artisti dell'Accademia, ma si debbono prendere le migliori Opere di tutte le Scuole, e di tutti i Professori più celebri. In questo modo i Fanciulli dalla loro più tenera età si avvezzeranno a un buono stile. Ne risulterà ancora un altro vantaggio ben grande, ed è, che i Maestri dell'Accademia potrebbero parlare con libertà, non essendo più ritenuti dall'amor proprio, nè da' rispetti umani, che impediscono dir francamente il suo sentimento; laddove quando si tratta di Opere proprie, o de' compagni si hanno molte ragioni per palliare il proprio parere.

Sarebbe anche molto conveniente, che i Professori dessero il buon esempio di disegnare, e di modellare insieme co' Principianti nella Sala del Modello, per animare così la Gioventù, e i Professori stessi delle classi inferiori, essendo questo studio molto più utile ai provetti, che ai principianti. Soprattutto sarebbe necessario, che si esaminasse colla maggior attenzione quanto si propone alla Gioventù, non dovendo dipendere dal capriccio de' particolari l'introdurre esemplari viziosi; poichè è molto più difficile disfarsi d'un vizio acquistato ne' primi anni, che l'apprendere mille cose buone.

Il tempo, che si destina nell'Accademia per lo studio, non è sufficiente, nè opportuno; perchè le ore del-

la notte sono poche per uno studio sì vasto, e lo spirito de' Giovani distratto dalle occupazioni del giorno non ha l'attività necessaria per apprendere, e fissarsi nella memoria le cose, che s'insegnano. Sarebbe dunque necessario, giacchè l'Accademia ha da essere anche Scuola, far quello, che si pratica nelle Scuole dell'altre Facoltà; cioè impiegare nello studio le migliori ore del dì coll' assistenza de' Professori d'inferior grado, i quali dessero conto ai Superiori de' progressi, e del modo d'insegnare: questo esercizio sarebbe in oltre molto utile a loro stessi; e i principali Maestri dovrebbero rivedere gli studj de' Giovani, per cambiarli di classe secondo i loro progressi.

L'esercizio della notte dovrebbe servir solamente per coloro, che essendo già avanzati nella teoría dell'Arte han bisogno d'aumentar la pratica col frequente uso; poichè altrimenti colla sollecitudine, con cui si ha da operar di notte, si assuefanno i principianti ad una scorrezione, la quale degenera in viziosa negligenza, non essendovi tempo d'osservare bene le regole, e le ragioni dell'Arte; e quelli, che incominciano a copiar principj, nemmeno hanno tempo sufficiente da vedere il frutto della loro applicazione: onde molti si disanimano, e abbandonano lo studio incominciato. Insomma quando l'Accademia abbia da esser Scuola è necessario praticarvi tutto quello, che un vigilante, e buon Maestro deve fare privatamente co' suoi Discepoli; altrimenti non sarà mai Scuola utile.

Se non si fissano le leggi, e le massime delle pubbliche Lezioni in modo, che la Gioventù apprenda come se studiasse sotto un solo Maestro, si confonderanno i Discepoli seguendo regole differenti, e talvolta contraddittorie. Perciò converrebbe, che riunendosi i Professori, ed esaminando bene le materie, convenissero, e concertassero il metodo da doversi seguire, ponderando bene le ragioni pro e contra, colla riserva però di emendarlo qualora l'esperienza, e la ragione lo persuadessero.

Le cose, che con più diligenza debbonsi insegnare, sono la Prospettiva lineare, ed aerea, scegliendo però un metodo breve. Vien indi l'Anatomía, non come l'apprendono il Medico e il Chirurgo, ma come conviene alle Arti, che hanno per oggetto l'imitazione delle forme esteriori delle cose: e siccome fra tutti i corpi della Natura non v'è per l'uomo cosa più nobile, e più degna che la figura umana, gli è necessarissimo il conoscerla esattamente e nel tutto, e nelle parti; e questo ci viene insegnato dall'Anatomía: onde siccome la Prospettiva ci mostra il modo d'imitar l'apparenza delle forme, e ciò non si può eseguire senza conoscerle anatomicamente, perciò questa scienza è ugualmente necessaria allo Scultore, e al Pittore.

Non è men prezioso lo studio della simmetría, o sia delle proporzioni del corpo umano, senza le quali non è possibile saper scegliere dalla Natura i corpi più perfetti. Per questa scienza gli antichi Greci si contraddi-

stinsero così superiormente da noi altri; e la bellezza, la grazia, e il movimento derivano dalle proporzioni.

L'arte de' lumi, e dell'ombre, che si chiama Chiaroscuro, si dovrebbe insegnare colla stessa accuratezza, poichè senza di esso la Pittura non può aver rilievo; onde si ha da considerare come sua parte essenzialissima, tanto più che non sempre i Pittori hanno agio di vedere le cose al naturale; e quand'anche l'avessero, non è sì facile intenderne le ragioni, e mantenersi attaccati alla verità da non lasciarsi trasportare da alcune regole pratiche seguíte da alcuni ignoranti, e apprese senza riflessione da' loro Maestri. Finalmente il Chiaroscuro è una parte doppiamente utile, perchè piace agl'intendenti, e a chi non lo è.

Non so se mai siensi date Lezioni di Colorito, non ostante che sia una parte sì principale della Pittura, e abbia le sue regole fondate nella scienza, e nella ragione. Senza tale studio è impossibile, che la Gioventù acquisti buon gusto di Colorito, e ne intenda l'armonía.

Nello stesso modo è necessario insegnare l'Invenzione, e la Composizione, senza ometter l'arte de' Panneggiamenti: tutto ciò ha parimente le sue regole fisse; regole necessarie per imparare, e per intendere quello, che si vede nella Natura. Non voglio dire, che soltanto con queste regole senza talento si possa conseguir l'Arte, dico bensì, che senza di esse niuno giungerà mai ad essere eccellente Artista. E quando anche tutte le regole non sieno suscettibili di dimostrazione, quelle però, che ri-

guardano l'Imitazione, l'ammettono assolutamente, e quelle dell'elezione hanno le loro ragioni quasi evidenti.

Taluno forse dirà, che tutto questo studio, che io propongo per l'Accademia, potrebbe farsi da qualunque Professor Maestro in sua casa a' suoi Discepoli. A me pare di no, credendo impossibile, che un sol uomo possa sapere ugualmente bene tante cose; e quand'anche le sapesse, non so se abbia tempo, e agio per insegnarle.. Oltre di che può succedere, che tra coloro, che studiano sotto un particolar Maestro, si trovi qualche talento, che per difetto di buona istruzione, o di altro motivo non giunga a farsi uomo di gran merito; mentre nella Scuola pubblica avrà occasione di sviluppare il suo ingegno, e di distinguersi coll'emulazione, e di un Povero infelice rendersi un Artista, che dia onore all'Arte, e gloria alla Patria.

Benchè l'Architettura sia una parte costituente l'Accademia ugualmente che la Pittura, e la Scultura, io non ne ho parlato per non uscire dalla mia Professione. Credo però, che, senza entrare nel di lei fondo, si possa dire, che giacchè l'Accademia vuole essere Scuola delle Belle Arti, vi si dovrebbe insegnare anche l'Architettura; poichè Scuola senza Lezioni non si concepisce che cosa sia.

Sebbene l'Architettura non abbia nella Natura un prototipo così noto da ricorrervi come le altre due belle Sorelle, ha nondimeno certe regole di convenienza, che formano il suo gusto; e questo può esser

buono, o cattivo, come nelle altre Belle Arti. Quello, che si deve proporre alla Gioventù, ha da essere il più puro, cioè quello, che i secoli, e la ragione hanno autorizzato per il migliore, vale a dire quello de' primitivi Greci. Chi studia, e sappia a memoria le dimensioni, e le proporzioni di Vignola, o di altro consimil Autore, non perciò avrà alcun gusto d'Architettura, buono, o cattivo; siccome chi non sappia che le misure meccaniche de' versi non per questo sarà Poeta. I Vignoli sono ai Vitruvi come la *Regia Parnasi* alla Poetica di Orazio. Gli esempj per esser tali non debbonsi proporre, se l'Autore donde vengono non lo merita; e questo è appunto quello, che i Professori dell'Accademia dovrebbero esaminare.

Dovrebbero spezialmente fare una grande distinzione tra l'Architettura, e l'Arte di fabbricare; cosa, che fino ne' titoli de' Libri si suol confondere. L'invenzione, e il gusto fanno l'Architetto; e la Matematica, e la Fisica sono sue serve, e ministre. Il primo è come la testa nell'uomo, e il secondo come le mani. L'invenzione richiede talento grande, ben istruito; e l'Arte di fabbricare è tutta meccanica, e materiale. Di coloro, che per quest' ultima strada pretendono essere Architetti, e ricchi, si ride senza dubbio Marziale, quando consiglia suo Padre a fare Architetto il suo Figliuolo balordo:

Si duri puer ingenii videtur,
Praeconem facias, vel Architectum.

LEZIONI PRATICHE
DI
PITTURA.

INTRODUZIONE.

REGOLE PER I MAESTRI
AFFINCHE' INSEGNINO BENE
LA PITTURA,
E PER LI DISCEPOLI
AFFINCHE' LA IMPARINO A DOVERE.

Poichè la Pittura è un'Arte Liberale, ella ha d'aver necessariamente un metodo; e se ha un metodo, ha d'aver per conseguenza regole sicure, e certe. Stimo dunque utile esporre qui le riflessioni, che dovrebbe fare ogni Giovane prima d'incominciare questa Professione, e il cammino, che dovrebbe seguire dopo averla intrapresa, affinchè sempre più si avanzi nella sua carriera; e nello stesso tempo dirò come il Maestro debba comportarsi per insegnar la sua Arte. Perciò al mio solito tralascio ogni pretensione d'eloquenza, ingegnandomi di spiegarmi il più semplicemente che sia possibile, per farmi intendere da ogni classe di persone.

La prima qualità, che deve avere un Ragazzo, che da' suoi Superiori vien destinato alla Pittura (dico suoi Superiori, perchè in questa Professione si deve incominciare prima d'aver volontà propria), è la penetra-

zione, l'attenzione, la pazienza, e non lasciarsi abbagliare da quella vivacità, nè da quel fuoco, che ordinariamente si prende per ingegno, ma in realtà non lo è; anzi quella vivacità per lo più impedisce ai Fanciulli di riflettere sopra le cose, e per conseguenza di far progressi nella Pittura. Si badi dunque a non ingannarsi col prendere per ingegno pittorico quella inclinazione di esser Pittori, che si vede in molti Fanciulli. La fortuna, che alcuni Pittori fanno, muove molti Genitori ad incamminare in questa Professione i loro Figliuoli, i quali dopo averla studiata molto tempo la lasciano colla stessa leggierezza, con cui l'intrapresero.

Per evitare questi inconvenienti è necessario, che un Maestro abile, e un uomo dabbene prima d'ammettere un Giovane esamini ben bene lui, e i suoi Genitori. Nel Fanciullo non deve cercar altro che penetrazione, pazienza, amore pel lavoro, e spezialmente vista esatta. Il Padre deve possedere un gran disinteresse, con forte desiderio di dare a suo Figlio tutti gli ajuti necessarj, nè faccia come tanti, che si vogliono chiamare Protettori per aver pagato poco tempo per un Giovane un Maestro a salario.

Se il Fanciullo dunque ha tutte le qualità necessarie, il Maestro dal canto suo deve incominciare dal disfarsi per quanto può del suo amor proprio, e insegnargli quanto sa, quanto ha appreso, e quel che a lui non è stato insegnato da veruno, e soprattutto non deve temer mai

d'insegnar troppo; e se per disgrazia egli ha questa infermità io lo consiglierei a non far da Maestro, perchè non è da galantuomo il fare degl'infelici; nè io veggo infelicità maggiore per un uomo, quanto l'aver perduta la sua gioventù per farsi un cattivo Pittore: e siccome ciò dipende dal Maestro, egli può evitar facilmente questo male, poichè niuno ha precisa obbligazione di prendere Discepoli.

E' vero, che il Mondo è pieno d'ingrati, e che un abil Pittore col dare una buona educazione al suo Discepolo corre rischio d'alimentarsi una serpe in seno; ma i vizj altrui non iscusano i nostri, nè si potrà mai discolpare quel Pittore, che educando un Giovane lo mette in istato di pentirsi per tutta la sua vita d'aver intrapresa questa Professione. Scusabili non ostante sono sempre que' Professori, che per protezione, e senza interesse si veggono costretti di ricever Discepoli, se non gli ammaestrano con quella cura, ed applicazione, che si richiede; poichè è certo, che costa più tempo, e più pena far un buon Allievo, che il maggior Quadro del Mondo. Perciò mi sembra una grande ingiustizia de' Protettori il pretendere, che un Artista perda il suo tempo ad insegnar l'Arte a persone, che non gli recano alcun utile, nè alcun interesse a farlo. Questa irragionevol pratica regna generalmente in Italia, la quale va perciò perdendo a poco a poco la Pittura e la Gioventù, malgrado l'abbondanza de' bei talenti. Ma tralascio questa materia, che mi devia molto dal mio

oggetto, e vengo alle regole, e alle ragioni dell'Arte, che mi son proposto spiegare, e perciò mi prevalgo di una spezie di Dialogo con Domande, e Risposte.

Domanda. Come si potrà conoscere se un Fanciullo ha le disposizioni necessarie per la Pittura?

Risposta. Se ha più giudizio che vivezza si può concepir buona speranza.

D. Di qual età deve esser chi incomincia?

R. Quanto più tenero, tanto più a proposito sarà per incominciare; perchè fin dall'età di quattr'anni potrà apprendere qualche cosa, e allora gli sarà più facile acquistar l'esattezza della vista, non avendo ancora gli organi contratto alcun abito particolare.

D. E se incominciasse più tardi potrebbe giungere ad esser buon Pittore?

R. Senza alcun dubbio; ma gli costerebbe molta più fatica, perchè necessariamente avrà impiegato quel tempo anteriore in qualche cosa, che gli occupa la memoria, e gl'impedisce d'apprender la Pittura colla stessa facilità.

D. Ciò nondimeno non vi sono stati Pittori grandi, che hanno incominciato a studiare in età avanzata?

R. Sì. Ma i maggiori uomini han tutti imparata la Pittura dalla loro più tenera fanciullezza. Raffaello era figlio di Pittore, che lo avrà posto a dipingere dacchè mostrò uso di ragione. Tiziano incominciò ben da fanciullo. Michelangelo di dodici anni già maneggiava il

marmo. Correggio, non avendo vissuto che quarant'anni, lasciò sì gran numero di Opere insigni da non potersi fare in fretta, e necessariamente dovè incominciar a lavorare ben per tempo. E' tuttavía vero, che alcuni buoni Pittori han principiato più tardi; ma se son riusciti perchè ebbero ingegno straordinario, quanto più eccellenti non sarebbero stati se avessero incominciato più presto?

D. Qual è la prima cosa, che un Maestro deve insegnare al suo Discepolo?

R. Siccome non è facile scoprir subito l'ingegno, e il carattere de' Ragazzi, è necessario farli incominciare dal disegnar le figure geometriche, ma senza regola, e senza compasso, affinchè avvezzino la vista all'esattezza, che è la base fondamentale del Disegno; poichè non vi è oggetto, i di cui contorni, e forme non si compongano di figure, e di linee geometriche semplici, o composte. Onde se il Fanciullo sa fare ad occhio queste figure, saprà disegnare accuratamente qualunque cosa, e concepirà facilmente tutte le proporzioni.

D. Non sarà meglio fargli disegnar la figura umana, la quale se è composta di figure geometriche, farà apprendere in una volta quello, che nell'altro modo si apprende in due?

R. Questo consiglio è totalmente dannoso, perchè la bellezza del contorno della figura umana dipende dall' esprimer bene tutte le linee impercettibili, e tutte le

forme interrotte, che formano un insieme di figure geometriche frammiste, e confuse tra loro in maniera, che è impossibile ad un Fanciullo il concepirle con distinzione, e anche più difficile al Maestro giudicar da quelle dell'esattezza di vista del suo Discepolo; laddove in un semplice triangolo, per esempio, è facile il conoscere i difetti, e i vizj commessi dalla vista, o dalla mano.

D. Che cosa è il vizio della vista?

R. Si danno persone, che veggono le cose più lunghe, che larghe, ed altre alla rovescia. Alcune ad una certa distanza giudican tutti gli oggetti maggiori, ed altre minori; e perciò io credo conveniente, che i Fanciulli disegnino le figure geometriche, perchè nelle cose più semplici si scoprono più facilmente gli errori: onde il Maestro potrà in un triangolo, per esempio, conoscere in un istante per mezzo della regola, e del compasso la inesattezza di vista del Discepolo.

D. La ragione sarebbe buona, se non fosse contrariata dalla pratica; poichè nè Raffaello, nè Caracci, nè Domenichino, nè finalmente verun gran Pittore, che si sappia, ha battuta questa strada per fare le Opere egregie, che hanno fatte.

R. Questo è in parte vero, ma ha bisogno di dilucidazione. Leonardo da Vinci, che ci ha lasciate diverse regole di proporzione del corpo umano, decide, che la Geometría è necessaria ai Pittori. I Maestri di Raffaello gli appresero a disegnare con un'esattezza straordinaria;

onde non potè a meno di aver al principio un gusto estremamente servíle, e secco, che potè solamente abbandonare quando vide le cose antiche, e le Opere di Michelangelo, le quali imitò perchè s'era fatta la vista la più esatta, che si possa mai avere. Un consimile ingegno, sì puro, e sì corretto, non è tornato al Mondo da più di due secoli e mezzo in poi; onde sarebbe temerità il far conto, che qualsisia Fanciullo, che si dia alla Pittura, abbia da esser dotato di quel raro talento: perciò è necessario esaminare i doni, che gli ha distribuiti la Natura.. I Caracci seguirono le regole di proporzione, che trovarono stabilite; ed io finalmente ammiro in essi varie cose più che l'estrema correzione.

D. Come? Annibale non fu estremamente corretto?

R. La correzione si prende in varj sensi; e in un di questi egli fu corretto, e ne fu debitore non tanto all'esattezza della vista, quanto alla pratica acquistata col molto disegnare. Domenichino disegnò tante volte il Gruppo di Laocoonte, che lo sapeva a memoria. Contuttociò niun de' Pittori, che si citano, hanno uguagliata la purezza, e la precisione dell'Antico; e siccome senza essere accusati d'un vil timore dobbiamo intraprendere quello, che altri han fatto, perciò io propongo d'aspirare al più perfetto; e se quando Raffaello apprendeva la correzione da' suoi Maestri, coloro gli avessero nel tempo stesso insegnato a fuggire il lor gusto secco, e a disegnar la Natura per via delle figure geometriche, non sarebbe

stato poi tenuto a mutar maniera. Se Caracci, e Domenichino avessero imparato secondo il metodo, che io propongo, non vedremmo ne' loro contorni tante linee false corrette, e in quelle dell'ultimo particolarmente quel gusto timido e freddo, che vi vediamo.

D. Ma questo studio geometrico potrebbe talvolta pregiudicar all'eleganza, e alla facilità?

R. Tutto al contrario. L'eleganza consiste nella grande varietà di linee curve, e di angoli, e solo la Geometría può dar la facilità di eseguir queste cose con mano sicura, e colla qualità, che si desidera. Ma io non pretendo, che solo questo studio delle figure geometriche possa formare i Pittori grandi, dico bensì, che essendo la correzione la parte più difficile da trovarsi in essi, e che dipendendo questa dall'esattezza della vista, per niun altro mezzo si può acquistarla sì facilmente quanto per lo studio della Geometría. A ciò si aggiunge, che un Fanciullo disegnando accuratamente un mese le figure geometriche, apprenderà più esattezza che un altro in un anno disegnando l'Accademia; e il primo in sei mesi di tempo saprà piantar bene una figura, e avrà un buon fondamento per avanzare nelle altre parti dell'Arte.

D. Che cosa si ha da far dopo d'aver disegnate le suddette figure geometriche?

R. Si debbono disegnar contorni da' buoni Disegni e Quadri, e studiare le proporzioni del corpo umano per apprendere un buongusto di Disegno, che si dovrà dal

Maestro insegnare su le proporzioni delle Statue antiche; e allora bisognerà raddoppiare l'attenzione, e non menar buono il minimo difetto di correzione: e quando siasi fatto questo, e si abbia acquistata certa pratica di disegnare contorni con franchezza, si dovrà disegnare in Chiaroscuro.

D. Bisognerà tener molto tempo il Principiante a disegnare contorni?

R. Finchè abbia acquistata una competente facilità.

D. Fatto questo, che cosa si dovrà studiare?

R. S'incomincierà ad ombreggiare, badando a fare i Disegni coll'ultima purità, perchè acquistando allora questa qualità importante, ella dura poi tutta la vita, e anche nel dipingere. Avverto parimente, che quando si disegna in Chiaroscuro si ha da studiare l'Anatomía, e la Prospettiva, affine di prepararsi a disegnar poscia al naturale.

D. Se disegnando le figure geometriche si è detto, che sei mesi dopo si può disegnar bene un'Accademia, perchè si ha da perdere il tempo a disegnar Disegni, e Quadri, mentre pare, che sarebbe più spedito mettersi a dirittura a disegnare Statue?

R. Non è così; perchè per disegnare bene Statue bisogna sapere la Prospettiva: e benchè io abbia detto, che il Principiante saprà in quello stato piantare una figura, nol dovrà però fare, perchè si avvezzerebbe ad una fredda imitazione senza l'intelligenza degli scorcj, o perderebbe l'esattezza di vista, che avesse acquistata.

D. Come si deve studiare la Prospettiva?

R. S'incomincierà dallo studiare un poco di Geometría elementare, e si apprenderà subito a mettere tutte le sue Figure in prospettiva.

D. Un poco di Geometría mi pare insufficiente, poichè vediamo, che coloro, che vogliono insegnare con fondamento la Prospettiva, fanno studiare non solo tutta la Geometría, ma anche l'Architettura, almeno le regole de' cinque Ordini, assicurando, che non si può metter bene una cosa in prospettiva se non si sa perfettamente la Geometría.

R. Non s'inganna chi è di questa opinione. Ma io credo, che per formare un Pittore debba il Maestro prudente procurare, che sappia tutte le cose spettanti alla sua Arte in porzione uguale, e non perda il primo tempo, che è il più prezioso, in cose, che non sono di prima utilità.

D. Perderà dunque il Pittore il suo tempo a studiar a fondo la Prospettiva?

R. No: ma siccome questa è una cosa molto più facile delle altre, che entrano nella Pittura, non conviene che lo Studente v'impieghi troppo tempo prima d'apprendere le più necessarie. Tanto più, che le cose della Prospettiva, che sono più necessarie a un Pittore, si riducono al piano, al quadrato in tutti i suoi aspetti, al triangolo, al rotondo, all'ovale, e soprattutto a concepir bene la differenza del punto di vista, e la va-

rietà, che produce il punto di distanza da vicino, o da lontano.

D. Come si ha da studiare l'Anatomía? Dicono molti, che non è necessaria, e che i Pittori, che vi si sono applicati, son caduti tutti in un gusto secco, e disgraziato.

R. Coloro, che dicono non esser necessaria l'Anatomía, s'ingannano grossolanamente, perchè senza di lei non è possibile dar ragione delle parti d'una Figura nuda. Ma in tutto deve esser moderazione, e giudizio, essendovi gran differenza tra dar tutto ad una parte, e saperla usar bene; e le regole hanno da servire al Pittore solamente per uniformarsi alla Natura, e farcela comprender bene.

D. Ma l'Anatomía è una cosa sì lunga ad apprendersi...?

R. Non è certamente sì lunga quando s'insegna bene, cioè quando non s'insegna al Pittore più di quello, che gli è necessario; poichè ben differentemente deve studiarla il Medico, e il Chirurgo, che han da sapere tutto il giuoco interno delle parti dell'uomo, e il Pittore, il quale ha soltanto bisogno degli effetti, che fanno nella superficie.....

§. I

La Pittura è una delle tre Belle Arti, che ha per oggetto l'imitazione della verità, cioè l'apparenza di tutte le cose visibili. I materiali necessarj per questa imitazione sono i tre colori, Rosso, Giallo, e Azzurro, a' quali si aggiunge il Bianco, e il Nero, che senza esser propriamente colori servono per esprimere la luce, e l'oscurità.

Tutti i colori intermedj si compongono de' tre sopraddetti, che sono i primitivi, e con essi imita l'Arte tutte le apparenze della Natura sopra una superficie; come, per esempio, se a traverso d'un cristallo si vedesse un paese, un uomo, un cavallo, o qualunque altro oggetto, e si andasser mettendo nel cristallo tutti i colori consimili a quelli, che si veggono, terminata che fosse questa operazione si troverebbe fatto un Quadro rassomigliante agli oggetti, che prima si vedevano a traverso il vetro. In questo modo, sebben con diverso artifizio, il Pittore va disponendo sopra una superficie i colori, co' quali produce nel riguardante lo stesso effetto come se vedesse gli oggetti veri. Quindi proviene, che qualunque superficie coperta di colori, che ci dieno idee o di forme, o di figure, si chiama Pittura, la quale come Arte non è che il modo di disporre i colori in maniera, che mediante la loro disposizione, e modificazione possano destare nello

spettatore idee di cose da lui prima vedute, o possibili a vedersi.

Tutte le cose, che si percepiscono per la vista, si giungono a conoscere a poco a poco, e gradatamente; onde è stato necessario, che anche l'Arte divida l'imitazione degli oggetti in parti, e in gradi differenti, altrimenti sarebbe così impossibile far Opere lodevoli, come ascender in cima a un edifizio senza scala. A prima vista non ci danno gli oggetti altra idea che della loro esistenza. La loro forma ci fa poi ricordare, che abbiam visto altra cosa consimile, che per convenzione si chiama uomo, cavallo ec.. Continuando l'osservazione troviamo il modo come sta quell'oggetto, e subito le proporzioni generali, e particolari, e fin le minime sue parti. Nello stesso modo deve incominciare il Pittore dal figurarsi un luogo dove succede un'azione. Indi nella sua immaginazione collocherà i corpi, che ivi devono essere; e questo sarà quello, che corrisponde all'invenzione. Subito penserà al modo come possa stare ciascheduna cosa sì nel tutto, come nelle rispettive parti, o ne' membri; e questo appartiene alla Composizione. Finalmente regolerà la figura, o la forma particolare di ciascuna cosa, che è quella, che si chiama Disegno; e siccome esse forme non si possono esprimere perfettamente come sono sopra una superficie piana, il Disegno è inseparabile dall'arte dell'ombre, e de' lumi, che è quel, che s'intende per Chiaroscuro. Determinate le forme viene il colore de' corpi,

e il modo, e il maneggio, che può esser più o meno a proposito per esprimer le cose, la loro essenza, e contestura. Tutto questo è in generale; ma per apprenderlo bisogna studiarlo parte a parte attentissimamente, poichè in altra maniera sarà impossibile apprender bene, come è impossibile far un edifizio senza aver preparati i materiali. Mi accingo a parlare di ciascuna cosa particolarmente.

La parola *Pittura* si può prendere in due sensi; cioè come Arte, e come un prodotto dell'Arte. Nel secondo senso tutte le superficie, sopra le quali si sono messi diversi colori disposti ad un fine, o ad una ragione, si chiamano Cosa dipinta, o Pittura, che sarà più o meno artifiziosa, secondo le ragioni, colle quali è fatta. Nel primo senso poi, come Arte che produce, è una di quelle Arti, che hanno per oggetto l'imitazione della verità, cioè tutte le cose visibili, nel modo, che si presentano alla nostra vista. Per giungere a questo fine ci serviamo di diversi mezzi, de' quali anderemo parlando incominciando dall'imitazione.

La Pittura imita l'apparenza della Natura mediante i cinque colori sopraddetti, che servonle di materiali; e sono il Bianco, il Giallo, il Rosso, l'Azzurro, e il Nero. Benchè il primo, e l'ultimo non sieno effettivamente colori, deve nondimeno il Pittore considerarli come tali, per la grande utilità, ch'egli ne trae per rappresentare la luce, e le tenebre; poichè in quest'Arte non

abbiamo altro mezzo da rappresentare queste due qualità, e anche con questo non si conseguiscono che imperfettamente, per le ragioni, che addurrò in appresso. Rispetto agli altri colori, come il Doré, Porpora, Violetto, e Verde, non sono altro che tinte composte di due colori, come vediamo, oltre l'esperienza della Pittura, nell' Iride, e nel Prisma, dove detti colori non si trovano in altro sito che nel mezzo de' loro componenti, dove s'intersecano i raggi de' tre colori primitivi. Il Verde è tra l'Azzurro e il Giallo, il Doré tra il Giallo e il Rosso, e il Purpureo o il Violetto tra il Rosso e l'Azzurro. Questi colori sono i materiali, de' quali si serve il Pittore per far parere a chi mira un Quadro, che sopra una superficie sieno diversi corpi separati gli uni dagli altri, e che in parte sono illuminati, e in parte privi di luce immediata, e solamente illuminati dalla luce, ch'è frammista nella massa dell'aria, o dal riflesso di altri corpi, o totalmente privi di luce. Questa imitazione dipende dalla uniformità, che hanno le forme, e le loro quantità, e qualità con quelle della Natura: ma siccome in questa le parti d'un corpo sono infinite, l'Arte del Pittore consiste in sapere quanto egli può imitare. Per trovar questo egli deve considerar l'effetto, che gli fanno tutte le cose considerandole intere, e in quella distanza dove i suoi occhi giungano a veder tutto l'intero corpo; altrimenti egli non farà bene che qualche parte, ma non mai un tutto buono. Oltre a ciò bisogna consi-

derare, che nella Pittura noi non abbiamo nè vera luce, nè vere tenebre, cioè total privazione di luce; e convien anche riflettere, che la tavola dipinta è una superficie uguale, che riceve luce in tutte le parti. Siccome il Nero nella Pittura non è in sè più tenebroso di qualunque altro corpo nero illuminato, ci vuole un'arte particolare per far che il Nero dipinto comparisca privazione di luce. Per la stessa ragione è necessaria anche molta abilità per fare, che le ombre compariscano tali, e non macchie di colore più oscuro di quello del corpo naturale. Nell'Articolo del Colorito, insegnerò la maniera di far tutte queste cose.

La stessa difficoltà, anzi molto maggiore, si trova ne' lumi, perchè la tavola dipinta non si può vedere se non in una positura tale, che il lume, che essa riceve, non riflettasi agli occhi del riguardante, altrimenti farebbesi uno specchio della luce e dell'ombra, e i lumi comparirebbero chiarissimi più, o meno, secondo che la superficie sarà tersa; e siccome i lumi dipinti non possono essere, per quanto sieno bianchi, se non che della chiarezza d'una mezza-tinta d'un corpo bianco, per conseguenza il Pittore, che voglia imitare un corpo di superficie tersa, o liscia da rifletter la luce, ha bisogno di moltissimo artifizio, nè mai lo conseguirà perfettamente. Perciò consiglio di fuggire queste occasioni, e di proporzionar gli oggetti, che si vogliono dipingere, colla potenza dell'Arte. Si danno infiniti casi, ne' quali è impossibile dipingere un corpo luminoso, e le luci d'un

corpo bianco. Finalmente quasi nulla è in Natura, che il Pittore possa copiare come lo vede; e se si trovasse taluno, che avesse la pazienza, come l'ebbe il Signor Denner d'Amburgo, di fare ogni ruga, e ogni pelo colla sua ombra, e nella pupilla dell'occhio effigiare tutta la finestra dell'appartamento colle nuvole, che sono nell' aria, benchè tutto ciò si facesse bene, e anche meglio di lui, il quale era unico, e mirabile in questo genere, tal Pittura non potrebbe comparir mai vera, se non colla condizione di mirarla sempre in quella distanza, in cui il Pittore la fece; ed eccone la ragione: Nel mirare un Quadro v'è sempre qualche circostanza, che ci disinganna, e ci fa conoscere, che il falso non è vero. Supponiamo, che il Quadro fosse in tutte le sue parti perfetto; che fosse posto nel suo principal punto di veduta; che non avesse che una sola distanza, da cui si potesse mirare; che il lume del sito dove si vede fosse giusto, della stessa maniera, che avrebbe da essere per produrre il medesimo Chiaroscuro sopra le figure come se fossero vere; non ostante tutte queste condizioni noi saremmo disingannati dalla superficie piana, dalle pennellate stesse, dalla mancanza dell'aria, che dovrebbe essere tra gli oggetti remoti; il Chiaroscuro, e i lumi s'indebolirebbero, come anche gli oscuri, per l'interposizione dell'aria, e si distruggerebbero gli effetti del gran lavoro del Pittore. Quindi s'inferisce, che per fare una ingegnosa imitazione del naturale, che non sia servíle, ma giudiziosa,

bisogna non imitar la verità se non come può essere, dandole quella disposizione propria dell'oggetto, e dell' idea, che si vuol far concepire a chi guarda; e che qualunque forma conservi la sua proprietà, e qualità caratteristica in tutte le parti dell'Arte; e che qualunque cosa si rappresenti intelligibilmente, si distingua da qualunque altra; finalmente, che il naturale sia imitato nel modo più proprio per dare al riguardante l'intelligenza dell' idea del Pittore.

Due strade hanno seguíte i grandi Pittori per conseguire tutto questo. Alcuni hanno rigettate le parti, che non erano assolutamente necessarie al loro fine, ed han fatto con ciò spiccare maggiormente quello, che volevano far osservare: altri hanno ricercate tutte le parti significanti, e le hanno marcate con molta intensità, per dare idea chiarissima di quello, che volevano esprimere. Principe de' primi è Correggio, e de' secondi Raffaello. Entrambi pel loro stile rispettivo hanno esaltata la Pittura all'ultima perfezione; poichè, a quel che io credo, il più, cui in essa si possa giungere, si è di far comparire una tavola dipinta come a traversò d'un cristallo più, o meno torbido, o appannato. Tralascio molte altre ragioni, riserbandole al luogo, in cui parlerò di ciascuna parte della Pittura.

§. II

DEL DISEGNO.

Per Disegno s'intende principalmente il contorno, o la circonferenza delle cose colla proporzione di sua lunghezza, larghezza, e forma. Convien poi considerare quali forme sono le più graziose, e prevalersene, affinchè l'Opera faccia un effetto gradevole; e questo si deve osservare non solamente nelle figure, ma anche nello spazio, che resta fra l'una e l'altra, e tra i loro membri. Le forme più gradevoli son quelle, che sono più varie; e le disgustose quelle, che in loro stesse si replicano, come sono le quadrate, e le rotonde: le prime perchè composte di quattro linee, che due a due sono parallele; e le seconde perchè d'ogni parte sono la stessa cosa, e non presentano alla vista niuna varietà, e per conseguenza niuna grazia. L'ovale, o l'elissi non è così uniforme. Il triangolo è il meno disaggradevole tra tutte le figure regolari, perchè gli angoli sono di numero disuguali, e le sue linee non formano niuna parallela.

Nella Pittura bisogna assolutamente fuggire ogni ripetizione di linee, e di forme, ogni parallela, e gli angoli di gradi uguali, e soprattutto gli angoli retti, perchè in questi non si ha neppur la libertà di variare la loro grandezza, e negli altri si ha l'arbitrio di farli mag-

giori, o minori, cioè più acuti, o più ottusi, e nelle altre figure si è più libero di variarle di grandezza.

Per questo è necessario, che il Pittore sappia bene la Prospettiva, perchè col suo mezzo egli potrà variare tutte le forme regolari; facendo, per esempio, d'un quadrato un trapezio, o una forma irregolare, ingrandirà, o ristringerà un triangolo, cambierà un circolo in elissi, ed eviterà ogni ripetizione. Insomma se un membro si presenta nella sua apparenza geometrica, il suo corrispondente deve esser scorciato per mantenere la varietà.

Niuna forma deve essere uniforme, e fin le linee rette debbonsi convertire in ondeggiate; lo che non pregiudicherà alla forma principale, osservando, che le porzioni di circolo tocchino in varj punti, distanze, ed elevazioni la retta, e non formino niun angolo, ma vadano continuamente alternando le concavità, e le convessità. Una linea così fatta è la più a proposito per dar grazia ed eleganza al contorno, perchè senza alterare l'altezza, o l'elevazione d'un membro si possono far comparire più, o men leggieri; poichè facendo i convessi maggiori de' concavi, saran pesanti, e facendoli al contrario compariranno leggieri. Perciò bisogna dare una giusta proporzione a queste due spezie di forme, come spiegherò più distesamente nel Capitolo della Grazia del Disegno.

In un corpo nudo non si possono fare angoli, se non quando un muscolo, o una parte si occulta dietro un'altra, perchè in tal caso per una spezie d'intersezione

forma angolo, e allora è necessario osservar bene dove nasce quel muscolo, o quella parte; nel che hanno errato molti Pittori per ignoranza dell'Anatomía. Queste intersezioni si fanno di varie maniere. Si fanno in membri, che si veggono interamente quando l'obbliquità d'un muscolo ha la sua origine nella parte, che non si vede; e negli scorci, perchè molte volte un muscolo s'interrompe quando la parte carnosa cuopre la concava, che lo lega colla tendinosa; e per la stessa ragione trovansi tante intersezioni negli scorcj, poichè tutte le forme convesse occultano, o diminuiscono le concave. Per questo motivo i Pittori prudenti evitano quanto più è possibile di fare gli scorcj negli oggetti graziosi; e quando non è loro permesso farne di meno mettono i minori che possono, e quelli che sono assolutamente necessarj. In quelli di carattere aspro, e di espression forte, dove si può impiegare uno stile alterato, s'impiega con successo; e lo stesso è ne' casi, che un membro ne interseca un altro, e formansi angoli; ma allora convien osservare dove s'interseca la linea, perchè se il membro, che si occulta dietro dell'altro, s'incrocia nel principio della sua convessità, offenderà la vista, poichè comparirà, che quelle linee sieno incompatibili, facendo una la sua mostra in fuori, e l'altra indentro. Se per niuna ragione non si può scansare un tale incontro di linee, si può rimediare coprendo la parte con qualche panno, o facendo l'intersezione nella parte più retta del membro, che si vuole

occultare: e se neppur questo può riuscire, si ha da procurare, che cada dove la linea curva sarà maggiore, affinchè dall'altra parte trovisi la stessa spezie di linea.

Ho detto, che il Pittore deve fuggire le figure perfettamente geometriche, e perciò gli converrà osservare, che quando occorre qualche forma angolare non compisca le linee in angolo, e alla loro punta faccia un poco di circolo; poichè in questa guisa si dà alla vista quella varietà di forme, che costituisce la grazia. Se al contrario occorresse una forma rotonda, si può variare facendo alcuni ripiani, e ondeggiando la linea. Insomma si deve tenere per principio certo, che non conviene far niuna figura perfettamente angolare, nè perfettamente rotonda, perchè non v'è cosa in Pittura, che più offenda la vista.

Queste osservazioni debbonsi fare sopra le Opere de' Maestri, che hanno meglio disegnato, e spezialmente su quelli, che hanno avuto buongusto di Disegno, come i Caracci, e alcuni de' loro Discepoli, i quali benchè loro occorresse rappresentare, per esempio, una pietra tagliata secondo tutto il rigore dell'Arte, sicuramente l'avran fatta cogli angoli rotti. Nel Disegno si comprende tutta quella parte della Pittura, che serve per determinare le forme de' corpi; e benchè questa parte sia inseparabile dal Chiaroscuro, nondimeno s'intende particolarmente delle forme, che sono i fini, e le ultime parti, che de' corpi vediamo. Questa parte si compone di altre due principali, cioè della cognizione della forma propria

della cosa, e del modo di vederla. La seconda sembra spettare all'Ottica, che nella Pittura si comprende sotto la Prospettiva, parte dell'Ottica; e la prima in quanto al corpo umano, e di tutti gli animali dipende dall'Anatomía, e negli altri corpi dalla cognizione delle loro proprie forme impresse nella memoria per mezzo della Geometría. Bisogna però notare, che la Geometría Pittorica non è totalmente la stessa che la Geometría comune, perchè il Pittore deve conoscere le ragioni delle forme per farle con mano svelta, e ad occhio, poichè a niente servirebbe saper la Geometría come Euclide, se non si è in istato di disegnar le sue figure senza regola, e compasso; e questo non si acquista che per un abito contratto di veder giustamente, e con esattezza. Questa è la base fondamentale del Disegno, senza la quale il Pittore non potrà mai fare quello, che sa per teorica; perchè siccome nella Pittura si debbono esprimere le forme, che si veggono nella Natura, tali quali si presentano alla vista; e siccome la bellezza delle forme dipende da quel poco più o meno, che determina, e decide del loro carattere; così con poco più, o meno si dà, o s'impedisce l'intelligenza delle forme. Chi desidera dunque disegnar bene, la prima cosa che ha da osservare è la forma del corpo, che vuol disegnare; e la seconda il modo come si presenta alla vista. Alla forma propria d'un corpo spetta anche la proporzione delle parti, cioè quella analogía, che hanno fra loro, la quale si chiama

comunemente Proporzione. Di questa farò un Capitolo separato quando parlerò delle proporzioni del Corpo umano; e per ora dico solamente, che in ciaschedun corpo intero è un carattere generale, vale a dire, che tutto un corpo si compone di forme o quadrate, o triangolari, o rotonde; e benchè queste forme sieno infinitamente varie, tuttavía conserveranno sempre quel carattere, che la Natura ha loro dato, e che le distingue. Chi vuol dunque cercare la bellezza nel Disegno, deve considerar bene la forma caratteristica di ciascun corpo, e darne intelligenza chiara nella sua Opera; non curar le minuzie accidentali, nè però ometter cosa per quanto piccola sia, qualora serva alla costruzione del corpo. Quando dico minuzie, intendo le cose accidentali; come, per esempio, se un corpo adusto avesse per accidente un muscolo grosso, o rotondo, come può accadere per mezzo del frequente uso d'una tal parte, o per complessione, o per circostanza di salute della persona, il Pittore non deve imitarlo, ma deve anzi supporre, che il tal uomo sia uniforme in tutte le sue parti, affinchè non s'interrompa l'intelligenza generale, che vuol dare allo spettatore, della figura d'un uomo adusto. Lo stesso è d'un uomo forte, leggiero, grasso, giovane, vecchio. Semprechè in un corpo d'un carattere determinato sarà qualche parte, ancorchè bellissima, di forma, e di carattere diversa dal tutto, o dalla maggior parte degli altri membri componenti il tutto, sarà una mostruosità interromper l'idea generale del carattere di quel corpo.

Oltre di ciò bisogna essere attento a non mutar mai per qualunque motivo il carattere, la forma, nè la proporzione, che la Natura ha dato a qualunque corpo, e a qualunque sua parte; onde, per esempio, un muscolo non si deve mai ridurre a forma quadrata, o rotonda, poichè sarebbe questo cambiar la Natura, e le sue determinate leggi, e uscir fuori dalla verisimiglianza: si potrà però far molto bene la tal parte, o muscolo più o men lungo. Nello stesso modo se la Natura ha fatta una cosa grande, e un'altra piccola, non mai si hanno da fare uguali, e molto meno le grandi piccole, nè le piccole grandi. Quello, che dico dell'idea generale, e del carattere di una figura intera, intendo dire anche delle forme quadrate, o d'altre; non perciò pretendo, che si debba mutar la forma propria de' muscoli, e delle parti, ma bensì, che se quel muscolo è di sua natura rotondo, gli si debbano fare i suoi piani piccoli, o le quadrature tanto più angolate, quanto lo sono tutti gli altri muscoli, senza perciò cessare di comparir rotondo in paragone degli altri, che hanno altra figura.

Riguardo alle forme è anche necessario, che il Pittore consideri, che quasi niun corpo è perfettamente angolato, nè perfettamente rotondo, e che le variazioni di queste forme fanno un certo effetto nella Pittura, che dà un'idea di movimento, di flessibilità, e di vita. Ciascuna linea ha in sè stessa la proprietà di esprimere una qualità del corpo, che circoscrive; come, per esempio,

qualunque linea retta dà idea d'estensione, o di durezza; la curva al contrario dà idea di flessibilità; l'elittica posta orizzontalmente rappresenta corpi teneri, e umidi; quella in forma di S dà idea di vita; e così le altre linee, secondo il diverso modo, con cui si usano, e il luogo, che occupano, hanno diversa significazione.

Si potrebbero dire molte cose se si volesse parlare di tutti i casi, ne' quali si richiede una particolar osservazione in ciascuna forma, e di tutto quello, che occorre nella Pittura: io però mi contenterò di ricordare, che si evitino gli scorcj, spezialmente negli oggetti belli, i quali non soffrono quell'alterazione di forme, che produce lo scorcio, perchè un membro, o una parte in iscorcio è soggetta ad un punto di vista; e dacchè si esce da quel punto comparisce falso, o deformato.

§. III

DEL CHIAROSCURO.

La parte della Pittura, che si chiama Chiaroscuro, o per meglio dire l'arte de' lumi e delle ombre, è di due maniere, come tutte le altre parti della Pittura; cioè una necessaria, e semplicemente vera, e l'altra verisimile, o ideale. Prima però di parlare delle regole particolari del Chiaroscuro giova fare le seguenti osservazioni. I.° Se non vi fosse luce, tutte le cose corporee sarebbero tenebrose. II.° L'aria è una massa frammista

di corpi estranei. III.° La luce cadendo su d'un corpo risale in su, e fa quello, che si chiama riflessione, o riverberazione; e questo succede più o meno, secondo che il corpo è di superficie più tersa, o aspra. IV.° Tutti i corpi convessi riflettono i raggi della luce secondo la lor maggiore, o minor curvità, come se venissero riflessi dal centro di detta forma; e i concavi gli uniscono nel sito dove sarebbe il centro della loro curva. V.° Sopra niun corpo liscio, e piano si può veder la luce, se non che nel sito dove si forma un angolo uguale alla linea del raggio visuale di chi mira il detto corpo. VI.° Ne' corpi aspri, o grezzi, che hanno la superficie ruvida, e porosa, ciascuna loro particola è non ostante più o meno rilucente, e la lor luce sembra più dilatata, perchè i raggi si riflettono da ogni parte della superficie, ma per la picciolezza vanno quasi a perdersi nell'aria, e a formare una luce spaziosa sì, ma debole.

Questa parte della Pittura è quella, che le dà il più di brillante quando è ben intesa. Ella è, che fa più comprensibili le forme, perchè il contorno non è che una specie di sezione particolare; e un globo senza lumi, e ombre fa lo stesso effetto d'un disco.

Dopo la Prospettiva lineare è il Chiaroscuro la parte, che più contribuisce, affinchè sopra una superficie piana compariscano i corpi rialzati, e di forme variate, e distinte. La Prospettiva aerea entra anche tra le parti

del Chiaroscuro; e qui è necessario avvertire, che nella Natura non si dà quasi niun angolo perfetto, e che i suoi angoli sono solamente piccole curve, che terminano in due linee, che si dilatano. Perciò il Pittore, che intende bene il Chiaroscuro, deve disfarsi degli angoli geometrici, i quali lo condurrebbero in una gran durezza. Detti angoli potrebbero convenire soltanto in alcuni contorni molto illuminati; niuno però deve farsi deciso, nè con tinta veramente luminosa, ma con una mezza-tinta, poichè è impossibile, che la luce, che cade sopra l'angolo d'un corpo, possa riflettere per angolo uguale a' nostri occhi dall'ultimo estremo del contorno; e se la luce potesse fare questo effetto, vedremmo tutto l'oggetto oscuro, e una luce molto debole nel contorno: questo caso non si ha da supporre, e supponendolo non produce piacere, perchè distruggerebbe il lucido dell'oggetto.

Dobbiamo in oltre considerare, che ogni corpo essendo in parte, o nel fondo della sua superficie liscio, riflette parte de' raggi, e tinge un'altra volta l'aria più vicina d'una luce del suo proprio colore. Ho voluto dir tutto questo a solo fine di persuadere, che i contorni debbono esser dolci, e soavi, e che se nella Natura ne vediamo alcuni, che compariscono taglienti, ciò proviene, che in essa il corpo illuminato si distingue infinitamente dal corpo che non lo è, e che entrambi sono o vere luci, o vere tenebre; il che non succede nella Pittura, come di sopra ho detto.

Se si considera la luce, che è nel contorno d'una Figura, paragonandola con quella, che si trova nel centro rialzato più a' nostri occhi, si troveranno sempre due o tre gradi di differenza. Perciò il Pittore deve far lo stesso, mettendo un terzo colore nel contorno per mantenere il rilievo. Alcuni Pittori illustri per conseguire unitamente questi due effetti hanno fatta la giusta degradazione nel corpo principale illuminato, e gli hanno supposto per campo un oggetto oscuro di sua natura, e tenebroso. Così ha fatto più volte Correggio. Chi vuol dunque produrre un effetto di vero rilievo in Pittura, o in Disegno, deve primieramente esaminare quale forza può dare alla forma, e alla positura del corpo, che si propone di rappresentare, e subito ha da considerare quale direzione prenda il raggio della luce relativamente alla linea orizzontale, che forma la sua vista coll'oggetto. Questa considerazione gli servirà sì per intendere gli effetti della luce sopra la verità, come per idearsi gli oggetti, che non vede. Deve indi considerare come si ha da collocare un oggetto, sia piano, o rotondo, affinchè riceva più luce, e possa con ugual angolo rimandarla allo sguardo. Queste considerazioni si han da fare osservando la pianta, e l'elevazione de' corpi.

I lumi, o i corpi luminosi, de' quali facciamo uso in Pittura, sono tre: il Sole, il Fuoco, e l'Aria. Di quest'ultima si prevale più spesso la Pittura, usandola di due maniere; una chiamandola lume chiuso, l'altra

lume aperto. Il lume chiuso deve considerarsi come se fosse un altro nuovo corpo luminoso della grandezza della finestra per dove viene il lume, e come se fosse anche nella medesima distanza. Questo lume è quasi un lume riflesso; perchè sebbene il Sole stia dalla parte opposta fuori della finestra, viene nondimeno qualche cosa del suo lume perfetto, e costantemente; per la qual ragione il Pittore deve scegliere il lume di Settentrione. Il lume aperto dell'aria senza Sole è anco di due maniere: uno quando il Sole è coperto di nubi, e il suo lume lo attraversa, producendo una chiarezza debole, che viene però sempre dalla parte dov'è il Sole; l'altro quando il cielo è sereno, e gli oggetti, che sono all' ombra s'illuminano dall'ambiente, e par che la luce cada verticalmente sopra di loro. Se un oggetto molto remoto impedisce ad un altro i raggi del Sole, il lume, che allora dà, è come se il tempo fosse annuvolato.

Del lume del Sole scoperto è quasi superfluo parlare, essendo impossibile imitarlo bene. Dirò soltanto, che il lume del Sole non ammette altra degradazione che la positura del corpo, che lo riceve. Il lume del fuoco conserva la stessa regola del lume chiuso, dovendosi sempre considerar la sua forza secondo la sua grandezza; e quanto più piccolo sarà il lume, più forte sarà la degradazione. Il lume dell'aria aperta è il più svantaggioso pel Pittore, perchè tutto il corpo dell'aria è ugualmente illuminato. Le ombre si perdono quando il

corpo luminoso è piccolo, cioè minore dell'illuminato, e la maggior parte di questo si troverà privo di lume, e le ombre, che produce in altri oggetti, anderanno sempre slargandosi quanto più si appartano dall'oggetto, che le cagiona. Le ombre de' corpi, che ricevono il lume da una finestra maggiore di essi corpi, si anderanno sempre più ristringendo, e perdendosi più o men presto secondo la grandezza della luce. I corpi, che sono al lume aperto senza Sole, appena hanno ombre, e cagionano soltanto una piccolissima privazione di luce agli oggetti, che loro sono vicini, perchè tutta l'aria è piena d'una luce dispersa. Il lume del Sole è di ugual forza in tutte le parti, e le ombre sieguono la direzione del corpo, che le produce. E' altresì d'uopo considerare, che le ombre non sono mai prive affatto di lume, e che sono oscure solamente in paragone d'altro lume maggiore. I raggi, che vengono a' nostri occhi per riflesso d'un corpo illuminato, abbagliano la vista in maniera, che ci confondono gli oggetti, che sono in un lume minore. Se quel minor grado di lume, che chiamiamo ombra in paragone del lume maggiore, si fa universale, come quando una nuvola ci cuopre interamente il Sole, allora vediamo chiari, e distinti gli stessi corpi, che ci parevano ombrati, perchè non v'è più quel lume, che ci abbagliava la vista. Lo stesso accade quando ci ripariamo il lume colla mano per meglio distinguere le cose oscure, e quando ci accostiamo ai corpi poco illuminati, li distin-

guiamo meglio, perchè s'interpone meno lume tra noi e il corpo, e non ci abbaglia la vista. Da ciò deve il Pittore arguire, che gli oggetti prossimi si debbono distinguere anche nelle ombre, e perciò egli non deve farli sì oscuri come quelle ombre, che sono molto remote, e che si perdono in un colore misto di tenebre e di lume, quasi azzurro, per ragione de' corpi illuminati, che sono nell'aria interposta fra gli occhi e il sito tenebroso. Finalmente si deve anche osservare la Prospettiva aerea, la quale ha le sue regole come la lineare in quanto alla diminuzione della forza del Chiaroscuro. Supponiamo, per esempio, che sopra una serie di quadrati, ciascuno d'un palmo, posti in prospettiva, fosse sopra al primo una figura, sopra al secondo, e sul terzo altre, dico, che se mediante la prossimità al punto di distanza la seconda fila diminuisce d'una terza parte della grandezza della prima, la terza non diminuirà un quarto della seconda, e le altre quanto più s'allontanano dagli occhi, sempre meno varieranno l'una dall'altra. Lo stesso dunque succede nella Prospettiva aerea; perchè se dalla prima alla seconda figura è un grado di differenza, dalla seconda alla terza sarà meno, e sempre scemerà la differenza, come osserviamo ne' monti e nelle Città vedute in distanza. Una casa a me vicina differisce infinitamente in forza di Chiaroscuro e di grandezza da un'altra consimile, che stia un miglio lontana; ma se si vede una Città quindici miglia da lungi, la casa, ch'è un altro miglio più in là, differisce

quasi niente da quella consimile, che è nella Città; e lo stesso succede di due monti, che si veggono molto da lontano. Non credo necessario dare qui di questo una dimostrazione scientifica, bastando l'esperienza, che più chiaramente ne dimostra la verità. La stessa degradazione è nel lume. Dal primo al secondo oggetto sarà, per esempio, un grado di differenza; dal secondo al terzo in ugual distanza sarà molto meno; e meno ancora dal quarto al quinto. La degradazione sarà maggiore, o minore, secondo che il corpo luminoso sarà più vicino, o lontano. Se è vicino, la degradazione sarà forte, perchè i primi oggetti riceveranno maggior quantità di raggi di luce, che non i secondi, e gli altri seguenti, per la ragione, che le linee de' raggi si fanno sempre più uguali, e di minor angolo quanto più si scostano dal punto della vista: e quando qualche corpo luminoso è molto remoto, come il Sole, allora i raggi son quasi paralleli, e differiscono sì poco in tutta la superficie del Mondo illuminato in un medesimo tempo, che la differenza è impercettibile alla nostra vista.

In generale due sono le cause, per le quali smorzano, e perdono la loro forza i lumi più intensi. Una è la distanza dal corpo luminoso, e l'altra la distanza donde vediamo le cose. Quando queste due circostanze si combinano in un oggetto, allora resta molto debole di Chiaroscuro il corpo, che si vuol rappresentare, perchè se è distante dal lume, e vicino agli occhi, la chiarez-

za generale sarà molto debole; ma la sua superficie si vedrà ben determinata, e viva, perchè essendo allora i nostri occhi vicini veggono *determinatamente* quel punto, dove si spande quel corpo luminoso. Ma quando un oggetto è vicino al lume, e lontano dagli occhi, il lume generale sarà forte, ma la sua forza sarà sparsa, e confusa nella massa del chiaro; perchè essendo quel lume come un solo punto nella distanza, si fa piccolissimo, e si perde nell'aria prima di giungere al nostro sguardo. Lo stesso è delle ombre, poichè quelle de' corpi vicini alla vista debbono esser più chiare, e i corpi compariranno più oscuri; e ne' siti dove il lume non può penetrare, le ombre saranno più forti, e più decise. Al contrario le ombre generali degli oggetti distanti dagli occhi debbono essere più cupe; ma i siti più forti, e piccoli si hanno da confondere nell'ombra generale, finchè s'interpone quantità d'aria, che debilita l'oscurità delle ombre, e finalmente anche il colore.

Conviene altresì considerare, che il Chiaroscuro è quella parte della Pittura, che spiega le forme, ed il mezzo, con cui si fa che sopra una superficie piana, e uguale i corpi compariscono come staccati, e di rilievo. I corpi non possono avere che tre generi di forme, componendosi di superficie, o rette, o curve, o miste d'entrambe. Le rette non possono essere che d'una spezie; ma le curve possono essere concave, o convesse, e le miste sono le più variate. Onde se l'arte de' lumi, e

delle ombre serve per ispiegare le forme, è necessario considerare, che le curve non abbiano angolo, cioè niuna diversità di grado di riflessione. Chi cerca dunque esprimere col Chiaroscuro tali forme, deve osservare, che dal sito del lume alla mezza-tinta, e da questa all' ombra, e dall'ombra al riflesso non ha da essere niuna diversità totale di tinte; ma la degradazione deve precedere impercettibile più o meno, secondo la natura della curva, che rappresenta. I corpi angolosi, o composti di linee rette, che è lo stesso, debbono avere il Chiaroscuro di tinte separate com'è la loro forma, la di cui superficie muta istantaneamente direzione. I corpi misti debbono anche esser misti di queste ragioni di Chiaroscuro.

§. IV

DEL COLORITO.

L'arte del Colorito è quella parte, che nella Pittura serve non solo per rappresentare semplicemente le apparenze universali de' corpi coloriti, ma anche per far conoscere allo Spettatore le loro qualità generali, e particolari; come, per esempio, se sono duri, umidi, aridi, o misti d'altre qualità. I materiali sono i sopraddetti cinque colori, Bianco, Giallo, Rosso, Azzurro, Nero. I colori secondarj, o le prime tinte miste di quelli, sono il Doré, il Verde, il Paonazzo, il Cenerino, il Bigio; e ciascuno di questi colori si compone di due pri-

marj; ma se vi si aggiunge un terzo, perde tutta la bellezza.

Abbiamo due generi di Colori datici dalla Natura: gli oscuri trasparenti, e i diafani chiari. Abbiamo altresì de' colori oscuri opachi, come la Lacca, l'Azzurro, il Nero d'avorio, e altri consimili; ma questi non possono mai giungere all'opacità, che si fa co' trasparenti. La differenza tra un corpo trasparente, e l'opaco è, che i raggi della luce entrano, e passano pel corpo trasparente, nè si arrestano, nè si riflettono sopra la sua superficie, come accade negli opachi. Il corpo misto di parti opache, e diafane riceve i raggi della luce, ma parte ne resta su la superficie, e parte n'entra, e investe tutto il corpo d'una porzion di luce, la quale fa allora in esso diversi colori, secondo che si formano replicati angoli di raggi di luce. Dove la superficie resta illuminata imperfettamente travediamo per la sua trasparenza quelle parti interne, dalle quali la luce non può riflettersi a' nostri occhi; e perciò comparisce opaca: al contrario dove la superficie è priva di raggi di luce vi vediamo a traverso quella luce, ch'è sparsa dentro al corpo; e questo effetto aumenta la vivacità del colore.

Lo stesso accade nella Pittura quando si mette un color chiaro sottilmente sopra un altro oscuro; lo appanna, e lo rende bigio: all'incontro l'oscuro messo sopra del chiaro accresce la lucidezza. Per tali ragioni un corpo semidiafano non comparisce mai di color puro nella

parte illuminata, ma bensì in quella dov'è penetrato dai raggi della luce, senza lasciar illuminata la superficie. Quindi è da osservarsi, che per dipingere carnagioni delicate si debbono usar molto le tinte lividine, e in una figura di tale carnagione le tinte pure si debbono impiegar solo ne' siti, dove la cute è stirata su le ossa; perchè questi corpi essendo bianchi in loro stessi, e la pelle trasparente, la luce vi trapassa, ed è ricevuta dal corpo, ch'è al di sotto. Quando il lume è molto forte ne' siti dove sotto la pelle v'è grasso consistente, vi fa anche quasi tinta pura; tirando più o meno al verde, secondo quel grasso è più umido ne' siti dove la pelle bianca vi passa sopra. Ne' siti umidi la tinta comparisce turchiniccia; e lo stesso succede quando il sangue resta coperto d'una pelle bianca sufficientemente grossa, per impedire, che la luce passi in tanta quantità da far comparire rossa la materia del sangue, perchè questo allora fa la funzione, o l'officio d'un corpo nero; e il bianco, che passa per sopra, non essendo perfettamente compatto comparisce azzurro. Quando il sangue è solamente coperto di una pellicola trasparente comparisce rosso nella superficie, e quando la pelle è intersecata da venette sottilissime nella superficie, o passa sopra siti umidi, cagiona una tinta di color di porpora, o paonazzo.

Da quanto finora ho detto si possono ricavar le ragioni delle diverse tinte, che sono nel corpo umano, e vedere quanto bisogna osservare questa varietà, la quale

fa conoscere la qualità propria di ciascuna parte. Si deve dunque osservare in generale, che quando l'ultima superficie è più chiara di sua natura che il corpo di sotto, ella comparisce sempre come mista di particelle di tenebre, cioè nere. Al contrario se la superficie è per sua natura di tinta più oscura del corpo sottopostovi, allora fa le tinte più pure, e più trasparenti, che non le farebbe se avesse al di sotto un corpo di uguale oscurità. Le carni più grosse di pelle debbono esser meno variate, essendo un corpo più grosso, e più trasparente quello, che copre perfettamente l'altro, che è al di sotto.

Io ho promesso nel Capitolo del Chiaroscuro d'insegnar il modo di fare comparir l'ombre più vere di quelle, che ordinariamente si fanno; e perciò incomincierò qui a parlare collo stesso ordine della natura, e de' colori de' corpi luminosi. Ciò, che sia in sè stessa la luce, è una tra le tante cose, che restano sotto quel velo, che nasconde a tutti gli uomini la cognizione de' primi principj. Ci contenteremo dunque di parlare de' suoi effetti nel grado, che li possiamo comprendere per l'esperienza. E' verisimile, che la luce non abbia colore alcuno; ma siccome ella viene a noi altri attraversando materie intermedie, si colorisce, o si tinge per mezzo delle refrazioni, che fa da un corpo all'altro finchè giunge a' nostri occhi. Se la materia, per cui passa, o che la circonda, o v'è frammista, è sottile, uniforme, e poca, la luce è più chiara, e meno tinta, e riceve con più

abbondanza il primo grado de' colori, che è il Giallo, e con abbondanza ancora il secondo grado de' colori, che è il Doré. Poscia ammette il Rosso, finalmente riceve l'Azzurro, e si perde in tenebre. Da queste cagioni vengono i colori differenti de' corpi luminosi. Questi, sieno naturali, o artifiziali, danno il lor colore ai corpi, che illuminano; e quante più volte si riflettono, e si rifrangono i raggi di detta luce, tanto più aumentano i loro colori. L'aria è la prima a ricever la luce; e perciò deve necessariamente tingersi del suo colore; e quanto più l'aria sarà grossa, più si tingerà. Se il Pittore osserverà bene questo, se ne approfitterà molto per il *concerto* del Quadro, poichè gli dà occasione di supporre una tinta universale, che si mescola con tutti i colori, più o meno, secondo la quantità, che vorrà supporre di quest'aria tinta frapposta tra' suoi oggetti. Deve in oltre considerare, che i riflessi non solo portano seco il colore del corpo primieramente illuminato, ma anche parte del colore della luce; e questo è anche un profitto per concertare il Quadro, ed è molto utile per la disposizione de' colori de' panni, de' quali parleremo in seguito.

Due sono le ragioni, per le quali vediamo il colore d'un corpo; e senza per ora esaminare se i corpi sieno coloriti per natura, o per le forme, sopra le quali il raggio della luce fa tale apparenza, conviene, che il Pittore consideri ciascun corpo come se avesse in sè stesso

naturalmente quel colore, che gli si vede. La causa, che ce lo rende visibile è perchè il corpo riceve la luce, cioè che posto in maniera, che i raggi della luce battono su la sua superficie, e quanto più perpendicolarmente vi cadon sopra, tanta più luce ricevono; e perchè il corpo è collocato in modo, che la luce, che vi cade sopra, può ribalzare per angolo uguale ai nostri occhi. Il corpo, che riceve la luce, forma uno specchio luminoso; e nel sito dove vediamo la luce più forte, in quello dirama più raggi, e li tinge di color consimile al corpo luminoso. Se il corpo, che riceve la luce, è diafano, e di superficie liscia, non vedremo la luce che sopra un punto; ma se è aspro, e poroso, vediamo la luce sparsa per le ragioni addotte nel Capitolo del Chiaroscuro. In quella porosità la luce si riverbera da una particella all'altra; e perciò vediamo più il suo proprio colore, che quello della luce. Dove il raggio cade per un minimo angolo su l'oggetto, si perde parte del colore del corpo, si fa una tinta composta di tenebre, e del colore del corpo. Finalmente ne' siti dove la luce passa totalmente per non poterli toccare, lascierebbe il corpo affatto nero, se non vi fosse luce sparsa per l'aria, e se il corpo non ricevesse altra luce riflessa. Questa ultima luce sarà tinta o del colore del corpo luminoso, o del corpo, che cagiona il riflesso mescolato col colore suo proprio, e con quello della luce. Le ombre più profonde debbono essere del colore della tinta dell'armonía

generale, perchè di questa si suppone già tinta l'aria; e lo stesso s'intende di tutto il panneggiamento, e di tutti gli altri corpi. Chi vuol dunque dipinger bene le luci de' corpi come sono, e principalmente le carni, ha da servirsi di colori opachi, e impastar bene la sua Pittura, affinchè divenga un corpo atto a ricever la luce, e rimandarla abbondantemente agli occhi.

Io ho posti i colori nell'ordine, con cui provengono dalla luce, incominciando dal Bianco, al Giallo, al Rosso, all'Azzurro, e fino al Nero. Quelle materie dunque, che sono di natura atta a ricever l'apparenza del bianco, o del giallo, bisogna necessariamente, che abbiano in loro parte di luce, o che sieno ben atte a rimandare a' nostri sguardi i raggi della luce; e questo non può succedere che mediante una quantità di particelle spesse, composte, eterogenee, senza interstizj seguíti, e prive per queste ragioni d'ogni genere di trasparenza: quindi vediamo, che un vetro, che è in sè stesso uniforme, è perciò trasparente; ma se è macinato, e ridotto in finissima polvere, non è più trasparente, e comparisce bianco, finchè un corpo attualmente diafano, come l'olio, si frammischia con esso, poichè allora gli ritorna parte della sua trasparenza in quanto che il corpo oleoso, che s'introduce, e s'insinua perfettamente fra le sue particelle, è uniforme, e trasparente. Questa è in generale la cagione, per cui l'olio dà una certa trasparenza ai colori, poichè essendo un corpo umido, che s'insinua, e

si spessisce senza esalarsi, lascia le sue particelle tra i colori.

Un corpo è diafano qualora la luce lo trapassa senza arrestarsi su la superficie. Se un colore è di sua natura molto poroso, e di particelle piccole, cosicchè n'entrino molte oleose per ogni particella della materia del colore, questo allora si chiama colore di sugo, o sugoso; e perciò si richiede una gran quantità di questi colori per fare lo stesso effetto, che fa poco colore di quelli, che chiamiamo di corpo, i quali sono di lor natura più composti, o densi; onde non si mescola tanto olio con questi, come con quelli, e la luce, che batte su tali corpi, si riflette ai nostri occhi. Da ciò s'inferisce chiaramente in che consiste la trasparenza de' colori, e che il dipingere molto oleoso non può fare a meno di non esser di pregiudizio, perchè gli olj dopo qualche tempo si esalano, e si diseccano, e finalmente fanno comparire il colore, ch'eravi di sotto, ricoperto dalla densità dell'olio; e tanto più se all'incominciare d'un Quadro ci serviamo di colori leggieri, e sugosi: e questo ha fatto perire molte Pitture belle, come si vede in molti Quadri della Scuola Veneziana, la prima, che introdusse il dipingere molto oleoso, e particolarmente Tintoretto. Questa medesima disgrazia han patito anche alcune Opere bellissime de' Caracci; e perciò io consiglierei ai Pittori, che si servissero d'imprimiture di tele molto chiare, per così evitare l'annegrimento de' loro Quadri. Così vediamo,

che fecero Tiziano , Rubens , Wandeyck , i quali quasi sempre dipingevano leggierissimamente, servendosi però d'imprimiture chiare , perlochè i loro Quadri si sono conservati bene, e forse si son fatti più lucidi di quel che erano sul principio, che furon dipinti .

Bisogna dunque impastar bene con colore poco oleoso, e limpidamente posto, seguitando la direzione propria di ciascuna forma tutta l'Opera al principio , o la seconda volta, che si torna a ripassare un Quadro ; poichè all'abbozzare è quando si ha da pensare alle masse principali, e al tutto-insieme dell' Opera : e la seconda volta si può mettere più particolare attenzione a ciascuna parte , osservando non ostante di mantener sempre dal principio l'Opera con tinte più smorte , tenere, e armoniose , vale a dire di color cenerino, per poter poi crescere , rinforzare , e ravvivare a tempo e a luogo i colori , che si vogliono far comparire più lucidi. Facendo il contrario , è facile cadere in uno stile crudo. Al fine dell'Opera si possono usare colori sugosi, per fare alcuni ritocchi leggieri , e velar le ombre degli oggetti più vicini alla vista; e questo contribuirà moltissimo anche per far, che le ombre compariscano vere, per la ragione , che il colore trasparente lascia passare i raggi della luce in modo, che non restano su la superficie per riflettersi alla nostra vista , sicchè non pare illuminato, ma veramente ombra, benchè sia leggierissima. In questa maniera si potranno distinguere due ombre di differente di-

stanza, quantunque sieno dello stesso grado di oscurità, facendola più vicina a' nostri occhi di colore sugoso e trasparente, e la più remota con colori opachi, che nel ricever il lume facciano l'effetto dell'aere intermedio. Bisogna anche avvertire di non fare tutti i corpi con colori sugosi, perchè quelli, che nella Natura sono opachi, non vanno dipinti sugosi.

Resta ancora a parlare di ciaschedun colore in particolare, cioè della mutazione, che riceve mediante il Chiaroscuro. Incomincierò dunque dal Bianco. Il Bianco nella luce resta bianco, perchè siccome quella tinge l'oggetto, o il panno bianco, così tingerà anche il bianco del Quadro. La seconda tinta deve essere d'un colore un poco Azzurro, per far comparir la luce tinta del corpo luminoso. Nella terza tinta deve mettersi un Bigio alquanto tinto del colore del concerto generale, oscurandolo nelle ombre a proporzione; ma i riflessi si faranno del color della luce duplicata. Procurisi dunque fuggir l'occasione di avere a far l'ombre d'un panno bianco più oscure d'altro colore di sua natura più oscuro. Questo è in generale: si danno però alcune occasioni, nelle quali ciò è inevitabile. Quello, che dico d'un panno bianco, s'intende anche delle carni bianche, nelle quali conviene altresì mantenere le ombre chiare, e lucide; e siccome il Bianco esclude ugualmente i tre colori, Giallo, Rosso, e Azzurro, così le sue ombre debbono conservare lo stesso carattere senza declinare a niuno de' colori suddetti, quan-

do non sia per evidente ragione di qualche riflesso. Questa è una regola generale per tutti i corpi, che si dipingono, i quali debbono sempre nelle ombre conservare lo stesso carattere, che hanno nella luce.

Il Giallo è il colore più chiaro dopo il Bianco. Giallo perfetto è quello, che non tira nè al Verde, nè al Doré. Questo colore subito che perde parte di luce, perde anche la sua bellezza, perchè è in sè stesso lucido. Al contrario ne' riflessi di suo proprio colore diventa vivissimo, perchè riceve volentieri la luce, e la rimanda fortemente, poichè la luce inclina sempre a questo colore, e si aumenta ne' suoi riflessi. Il Rosso è il colore più vivo, e il medio di tutti i colori. Il più perfetto Rosso è quello, che si allontana ugualmente dal Doré, e dal Violetto. Questo colore si corrompe con facilità ne' lumi, e nelle ombre; ma se si mescola con luce gialla, la riceve facilmente. Quest'è il colore, che fa più spicco, e risalta più fortemente di giorno; ma di notte (ne dirò appresso le ragioni) le sue ombre si fanno ben cupe, e ricevono con difficoltà i riflessi d'altro colore.

L'Azzurro è il terzo colore, e quasi l'ultimo grado della luce, perchè si accosta alle tenebre. I suoi chiari vengono ordinariamente macchiati dal color della luce. I riflessi della sua propria materia sono più belli de' suoi chiari, perchè dà loro grazia quel poco di giallo della luce. Le sue ombre sono più forti, ma si macchiano

con facilità, e ricevono volentieri i riflessi d'altri colori; ma non le rimanda facilmente ad altri corpi, purchè il lume non sia molto gagliardo. Il Nero fa in Pittura figura di tenebre; ma quando riceve luce si tinge con facilità del color della luce, e nelle stesse ombre riceve agevolmente i riflessi d'altro colore.

§. V

DELL' ARMONIA.

L'impiegare i surriferiti colori spetta a quella parte della Pittura, che per ordinario si suol chiamare Armonía, benchè impropriamente, secondo il mio parere. L'Armonía appartiene alle cose, che hanno misura, sia di tempo, di quantità, di estensione, o qualunque dimensione, che possa generare rapporto d'una parte coll'altra [1]. Per trovar dunque l'armonía ne' colori sarebbe necessario determinare, e dare un numero a ciascun colore; la qual cosa sarebbe assai astrusa, e quasi impossibile, perchè supposto, che si volessero numerare i gradi degli angoli

(1) Senza pretendere d'oppormi a questa opinione di MENGS io credo, che vi sia vera armonía ne' colori. Un raggio di luce potrà fare nel nostro nervo ottico una sensazione forte, o debole, e un altro raggio potrà nel tempo stesso produrne altra, che temperi, e moderi la prima; cosicchè qualunque di queste due sensazioni sarà talvolta da per sè sola disaggradevole, vibrando i nostri organi più o meno del bisogno; e congiunte faranno un effetto gradevole, correggendo l'uno l'eccesso, o il difetto dell'altro; siccome due suoni opposti in una certa proporzione producono all'udito quella grata cosa, che si chiama propriamente *Armonía*.

di refrazione, che il raggio della luce forma nel prisma, vi vorrebbe uno studio grandissimo, e nel tempo stesso alieno dalla Pittura, e inutile ai Pittori. Deve dunque il Pittore considerare, che quello, che chiamiamo Armonía, non lo è propriamente, servandoci di questa metafora per denominare nella nostra Arte quello, che in Italiano si dice *Accordo*, il quale produce nella Pittura lo stesso effetto che l'armonía nella Musica. Supposto che l'armonía faccia nella Musica quell'effetto, che comunemente le si attribuisce, la dolcezza, e l'acutezza de' colori dipenderà dall'effetto naturale, che cagionano ne' nostri occhi, o ne' nervi ottici. I colori più chiari hanno più forza de' più oscuri, perchè i loro raggi luminosi percotendo i nervi visuali fanno in parte lo stesso effetto, che fa la luce diretta coll'empiere di luce tutto l'interno dell'occhio, cagionando per la troppa forza una sensazione dolorosa negli occhi: il colore oscuro non fa questo, perchè non rimanda colla stessa forza tutti i raggi della luce. Essendo dunque i colori chiari i più atti per fare sensazione ne' nostri occhi, si debbono impiegare dove si desidera, che l'occhio del Riguardante si fermi e osservi, e senta, che quella è la parte, che il Pittore ha voluto indicare come principale, e la più nobile. Se la sensazione ha da essere dolce, come negli assunti graziosi, bisogna mantener la vista dello Spettatore il più che si può in quella sensazione, e fargliela perdere dolcemente; cioè, che dal chiaro vada passando alle mez-

ze-tinte, e non agli oscuri, e da quelle agli oscuri gradatamente ai più oscuri, senza però saltar mai dall'oscuro all'oscurissimo. Al contrario se l'assunto fosse di sua natura aspro, lo deve essere anche la scelta degli effetti del Quadro, operando in ragione inversa dell'antecedente.

I colori puri, e brillanti, che hanno più forza degli smorti, si debbono impiegar ne' siti più nobili del Quadro, e usarli in maggiore, o minor quantità, secondo che l'assunto si vuole vivo, dolce, mesto. Ogni colore può essere temperato col Bianco, e col Nero, mettendolo in modo che restino poche parti illuminate, perchè nelle ombre ogni colore si degrada, e divien tenebroso. Il color Rosso resta sempre aspro quando si usa puro, qualora non sia in qualche velluto di colore sugoso, che mitighi la crudezza, facendo, che i raggi della luce non si riflettano con tanta forza agli occhi. Bisogna in oltre, che il Pittore osservi di qual natura sia il colore dell' accordo generale; perchè supposto che sia rossiccio, si potrà un color rosso impiegare nelle figure del secondo, e del terzo piano; e il color azzurro si dovrà metter in que' siti più vicini all'occhio, e proceder nel resto col medesimo raziocinio ne' casi, che la tinta generale sia diversa. Rare volte però si fa rossa l'armonía generale, perchè questo colore è quello, che più riflette su tutti gli altri. De' colori misti, il Doré è il più aspro, componendosi del color più chiaro, e dell'altro più puro. Il Verde è il più grazioso, per esser composto del

color più chiaro, e del più oscuro; onde muove i nervi degli occhi senza faticarli. Il Violetto è il più forte de' misti, perchè costa del più puro, e del più tenebroso; e perciò fa una sensazione lugubre.

Dal detto finora si può inferire con facilità il modo di variare infinitamente i colori, e d'impiegarli con ragione. Tralascio altre cose per non esser più lungo, e dico soltanto, che per facilitare il modo di regolar l'equilibrio de' colori in un Quadro secondo il carattere, che gli si vuol dare, si può considerare quanto da principio ho detto de' cinque generi di materiali, che abbiamo per esprimer tutti gli oggetti, che la Natura ci presenta, e sono i cinque colori. Tra questi due sono lucidi, due oscuri, e uno medio, che io ho chiamato il più puro, perchè non appartiene nè alla luce, nè alle tenebre, ricevendo, e riflettendo ugualmente l'uno e l'altro, cioè luce, e tenebre. Di questi materiali si serve il Pittore; e impiegando più o meno gli uni, e gli altri esprime distinti caratteri per le diverse sensazioni, che essi producono negli occhi nostri. Se il Pittore facesse un Quadro di Bianco semplice, e di Nero, risulterebbe un tutto smorto, perchè sarebbe uniforme; poichè sì il Bianco, che il Nero escludono qualunque altro colore, uno in luce, l'altro in tenebre: ma se di questi due egli si serve proporzionatamente secondo l'idea, che vuol rendere comprensibile, adoperando ora il più Nero, o il più Bianco, e ora la mezza-tinta, farà non ostante l'uni-

formità del carattere di questi due colori una sensazione variata. Avvicinando i due estremi, sarà forte, e aspra: mettendo fra l'uno, e l'altro grand'intervallo di mezzetinte, sarà più dolce; e ponendo ciascun grado sempre a fianco del più prossimo, e distinguendolo solamente quanto basta per distinguere gli oggetti, tale opera sarà soavissima. Separando i chiari in masse dagli altri chiari, e gli oscuri dagli altri oscuri, resterà maestosa, e grandiosa; e finalmente adattando così, e misticando infinitamente questi mezzi, potrà fare una viva, smorta, dolce, cruda, tenera, o qualunque altra sensazione, che si vorrà far sentire agli Spettatori. Se a questo si aggiungeranno colle stesse ragioni i colori, si potrà con essi aumentare infinitamente la significazione, e i sentimenti, che si vogliono produrre; ma bisogna, che eviti di ripeter più volte gli stessi lumi, e gli stessi oscuri in forza, e in grandezza, e procuri fuggire gli estremi, attenendosi sempre alla verità, e alla verisimilitudine, ricordandosi sempre, che il Chiaroscuro è la base di quella parte della Pittura, che si chiama comunemente *Armonìa*, e che i colori non sono che tuoni, che caratterizzano le spezie de' corpi; e perciò si debbono impiegare con ragione uniforme al carattere generale, e al Chiaroscuro.

Nell'uso de' colori è altresì necessario osservare il loro equilibrio, per trovare il modo d'impiegarli con grazia, e di accompagnarli bene. I colori, propriamente par-

lando, sono tre, il Giallo, il Rosso, l'Azzurro, e questi non si hanno mai da adoperar soli in un'Opera; e se occorresse d'impiegarne qualcuno puro, si cerchi la maniera di mettervene un altro misto di due; come, per esempio, se s'impiega il Giallo puro, gli si accompagnerà il Violetto, perchè questo è il prodotto del Rosso, e dell'Azzuro mescolati insieme: se si usa il Rosso puro, si aggiungerà per la stessa ragione il Verde, che è il misto dell'Azzurro e del Giallo: ma l'unione del Giallo e del Rosso, che formano il terzo misto, è difficile ad impiegarsi bene, perchè è troppo vivo, per le ragioni suddette; onde bisogna aggiungergli, o accompagnargli l'Azzurro. Questi colori impiegati nel modo surriferito in maggiore, o minore quantità, serviranno per dare il carattere alla cosa, che si vuole rappresentare; ma si osservi sempre di mettere in un Quadro ben poco de' colori puri, e assai vivi. Tutti i colori si possono accordare mediante il Bianco, e il Nero. Il Bianco leva loro l'asprezza, e li rende teneri; e il Nero gli smorza, é gli sporca. I colori composti di due de' primitivi si possono intenerire, e smorzare con un poco del terzo color primitivo. Quanto ho qui detto serve non solamente per fare i panneggiamenti, ma anche le carnagioni, e i campi, incominciando a regolarsi sempre secondo la parte principale, cui si hanno da accordare tutte le altre.

§. VI

CONTINUAZIONE DELL' ARMONIA, E DEL COLORITO.

L'Armonía nella Pittura è quell'effetto, che piace agli occhi, come l'Armonía della Musica piace agli orecchi.

Ho parlato nel Paragrafo antecedente de' cinque colori, allontanandomi dai principj di Newton, che ne assegna sette, perchè io ho creduto più conveniente parlar secondo la ragione, acquistata dall'esperienza, e dalla pratica della mia Professione, e perciò dico, che i colori principali sono tre, Giallo, Rosso, e Azzurro. Il color d'Aurora, o il Doré è composto di Giallo, e di Rosso; il color Violetto, o Porpora, di Rosso, e di Azzurro; e il Verde di Giallo, e di Azzurro; donde io inferisco essere queste tinte, e non colori.

Il Bianco, e il Nero ci sono necessarj per fare i tre colori più chiari, o più oscuri, poichè altrimenti non basterebbero per comporre la varietà, che è necessaria in un'Opera grande di Pittura, come non si potrebbe fare in un Clavicembalo una sonata in una sola ottava. Il Bianco dunque, e il Nero servono per far l'Armonía più graziosa, o più grave. Per conseguire l'Armonía diretta di un Quadro è necessario, che i Pittori facciano in maniera, che vi sieno di tutti i colori in ugual quan-

tità, sì semplici, che composti; e tutta la difficoltà per comporre un'Opera di gusto grande, e bella consiste in saper trovare i siti dove collocare i detti colori.

L'Armonía generale d'un Quadro si ha da regolar sempre secondo la tinta generale, che le dà il lume. Se, per esempio, è illuminato dal lume del Sole, bisognerà mantener l'Armonía col tuono della luce, che è gialla, perchè questa tingerà del suo colore tutte le cose illuminate dalla sua luce diretta; e le cose riflesse saranno illuminate da' corpi, che ricevono la luce dal primo corpo luminoso; e il suo colore non è più semplice, perchè l'aere interposto è già tutto tinto della prima luce. Nella stessa guisa le cose, che si diminuiscono per degradazione, e che si perdono nell'aere, si perdono nello stesso tuono, perchè tutti i corpuscoli dell'aere interposto sono tinti dello stesso colore. Le ombre partecipano della stessa tinta per due ragioni: la prima, perchè non si dà ombra, che non sia riflessa; e se nol fosse, sarebbe tenebra perfetta, cioè Nero puro, e senza colore; e la seconda, perchè se questo potesse accadere, bisognerebbe, che queste tenebre partecipassero più o meno del tuono generale, perchè l'aria, che le passa sopra, o per meglio dire, che passa tra gli occhi e l'oggetto, che si vede, farà una spezie di velo del tuono dell'Armonía generale. Nella medesima maniera quando un Quadro ha da rappresentare oggetti illuminati dal giorno senza Sole, o dal lume dell'aria pura di qualche finestra situata a

Tramontana, l'Armonía sarà azzurra, e si debbono osservare le stesse regole suddette; e così si ha da procedere cogli altri lumi, sieno d'Aurora, o d'Occaso ec.. In tutte le Armoníe fa d'uopo osservar precisamente quai colori sono più opposti ai tuoni dell'Armonía, e metter tali colori nel più davanti del Quadro, affinchè compariscano così più innanzi, e più separati; ma ciò s'intende unendoli cogli altri per la loro stessa degradazione, siccome ho detto di sopra; e così il colore, che farà più accordo coll'Armonía generale, si deve mettere nell'ultimo piano, poichè da sè stesso si perderà nel totale.

Per questa disposizione bisogna, che il Pittore faccia uno studio particolare su la dignità, e qualità de' colori: onde intenderà, che quando, per esempio, dico, che il Giallo è un colore luminoso di sua natura, è una conseguenza il collocarlo dove si desidera, che il lume brilli secondo le regole, che darò nel Paragrafo seguente. L'oscuro è più proprio del lume per mettersi avanti, a causa che l'aria illumina tutti i colori foschi; e per la stessa ragione si può intendere, che il Pittore abbia supposta poca aria tra i suoi occhi e l'oggetto rappresentato; il che non si può dimostrare con tanta evidenza nelle cose chiare, perchè tutto il chiaro, che si faccia in Pittura, comparirà sempre debole in paragone del lume naturale; e perciò gli abili Artisti hanno sempre fatto nella parte davanti de' loro Quadri qualche massa oscura nel primo piano.

Il Rosso è il colore più vivo, ma nel medesimo tempo il meno fino, perchè di sua natura non ha connessione nè colla luce, nè colle tenebre: ammette però l'una, e l'altra, perdendo della sua purità, come ho detto di sopra. Bisogna collocarlo dove si vogliono mettere le parti più brillanti, e più avanzate, perchè di sua natura non si può mettere molto indietro senza frammischiarlo col Violetto, e col Doré. Se si volesse collocarlo nella parte luminosa del Quadro, si potrebbe fare senza mescolarlo col Bianco, altrimenti resterà sempre opaco, rozzo, e ordinario.

L'Azzurro è un colore di sua natura opaco, e si ha da collocare ne' siti oscuri della Composizione; e allora convien guardarsi di mescolarlo col Bianco, il quale produrrebbe sempre un color d'aria, che in vece di far avanzare farebbe arretrare, e perdere la forza della sua qualità.

Il Doré per le stesse ragioni si può impiegare ne' siti luminosi, e avanzati.

Il Verde è il colore più dolce, perchè è composto d'un colore luminoso, e d'un tenebroso; e perciò forma una mezza-tinta molto grata.

I due estremi, cioè il Bianco, e il Nero, s'impiegano nella stessa maniera l'uno che l'altro, perchè annichilano tutti i colori non avendone alcun proprio; e per questa ragione possono servire al giudizioso Artista per accordare i colori più contrarj. Potrei su di ciò addurre

molti esempj; ma ne sceglierò due de' più insigni. Rembrant ha accordato colle ombre i colori più incompatibili, non lasciando illuminato che un sito di questi colori, e separando gli uni dagli altri; e quando la composizione l'obbligava ad avvicinarli illuminava artifiziosamente l'uno, e oscurava l'altro; poichè se gli avesse posti congiunti, non avrebbero rappresentato che luce, ed ombra, secondo le regole del Chiaroscuro. Al contrario Barroccio ha fatto entrar ne' suoi Quadri un'amabile Armonía illuminando tutti i colori col Bianco, con cui toglieva loro tutto il loro vigore; e con questo mezzo egli accordava tutti i colori più nemici, e faceva, che il suo Quadro formasse un Chiaroscuro molto rialzato, e ben composto. Finalmente per dare un'idea del Gusto di queti due Pittori io dico, che Rembrant ha dipinto tutti i suoi assunti come s'ei gli avesse veduti in una cava, dove non entrasse che un piccolo raggio di Sole per rallegrare la sua Armonía, senza dar poi lume più di quel che bisognava per distinguere a un di presso i colori l'uno dall'altro. Barroccio poi al contrario sembra aver vedute le sue storie nell'aria, o nelle nubi, dove fra luci, e riflessi non lasciava quasi niun ombra, e per l'abbondanza del chiaro formava solo un Quadro risplendente.

Secondo io credo i giudiziosi Pittori debbono mettere questi due gusti differenti, ciascuno a suo luogo; ma tra i due estremi a me pare, che Rembrant vale più di Barroccio; poichè il gusto di quello si può trovare nella

Natura, e quel di Barroccio non è che nella immaginazione; e qualunque cosa, che si finga, ha da fondarsi nella verità; poichè, come dice il Poeta Filosofo,

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

Ho detto, che con tre colori si formano tutte le tinte. I colori puri sono più degni, e di maggior vigore che i misti; e perciò bisogna collocarli nel sito, che si vuol fare più visibile, e più cospicuo dell'Opera, e guardarsi di metterli nel fondo di un Quadro, nè di un Gruppo. Due colori puri non si conformano mai bene; poichè siccome qualunque bellezza non è che una varietà occulta, per conseguenza in due colori puri se ne richiede un terzo per unirli, altrimenti vi sarebbe varietà, ma non unione. Tre colori semplici neppure faranno mai un effetto gradevole, ma saranno non ostante men disaggradevoli che due soli. Questo s'intende in generale de' colori, che hanno lo stesso grado di forza, e di purità; poichè ho già detto di sopra, che facendo una cosa tutta chiara, e l'altra tutta oscura col Bianco, e col Nero, formeranno Chiaroscuro, ma non Armonía.

Bisogna dunque per legar bene i colori osservare, che di tre si han da mescolarne due per fare una composizione, e il terzo si lascierà puro: con questo metodo si avrà unione, e varietà. Se fosse bisogno impiegarne due soli, si mescolerà con i due il terzo. Per esempio, il Violetto, e il Giallo saranno sempre bene uniti, se si carica d'Azzurro il Violetto. Se si

mette il Rosso molto caricato nel Giallo, si farà un Verdiccio.

Il Rosso, e il Verde uniti insieme anderanno assai bene. Anche l'Azzurro, e il Doré si potranno impiegare; ma coll'avvertenza, che il Rosso, e il Giallo sono troppo vivi in paragone dell'Azzurro, che è quasi oscuro; onde bisogna smorzare la vivezza del Doré per equilibrare l'ombra dell'Azzurro. Per questa ragione l'Azzurro alquanto Verdiccio, e il Cinabro, che fanno una spezie di Aurora, vanno molto bene insieme; e con queste regole si possono alterar saviamente tutti i colori in modo, che non compariscano nè crudi, nè duri. In questa regola non si comprendono solamente le vesti, e le altre cose tinte, ma anche i fondi, i campi, e le carni.

Io raccomando ai Pittori di decidere, e di compire sempre le cose principali prima di tutte le altre, e di farsi carico, che le regole han da servire per ispiegare il bello della Natura, e non per fare il contrario. Un Pittore ha da leggere, e da studiar bene la storia dell' assunto, che vuol rappresentare, per sapere qual lume, qual tempo, qual giorno, e quali personaggi ha da mettere nella sua scena, e in qual secolo è l'avvenimento; poichè sarebbe molto improprio dipingere un Re in vesti logore, o di colori misti a guisa d'Arlecchino; come sarebbe ugualmente improprio dipingere una Ragazza in vesti brune, un Fanciullo con colori forti, e un Eroe a

color di rosa; i Soldati percussori di Cristo in montura alla Francese col cappello alla Prussiana; o un Filosofo con vesti cangianti di stoffe vive, e di colori sugosi, e trasparenti. Finalmente sarebbe improprio dipingere un Concilio, o festa degli Dei, coll'imitare il colorito di Rembrant; come sarebbe assurdo rappresentare Enea nell' Inferno sul gusto di Barroccio: poichè un soggetto malinconico deve ispirar tristezza a chi lo mira, e per conseguenza non ha da esser composto di colori vivi, e allegri; le opposizioni si han da fare con colori semplici, e oscuri; la luce non ha da comparire di un giorno allegro, nè di un'armonía gradevole; i chiari si hanno da concentrare in un sito solo, e non hanno da essere nè molti, nè dispersi, come dirò altrove.

§. VII

DELLA COMPOSIZIONE.

La Composizione ha bisogno di molte cose. Primieramente fa d'uopo, che il Pittore sappia immaginarsi bene la Storia dopo d'averla letta più volte, finchè l'abbia ben imparata a mente. Nè deve contentarsi de' soli passi scelti, ma deve studiare l'intera Storia, per conoscere i caratteri di tutte le persone, che ha da rappresentare. Questo non può sapersi senza esaminare tutta la loro vita, per giudicare con quale mira si fece l'azione, che si ha da rappresentare; perchè un uomo indegno può fare

una buona azione; ma il Pittore deve non ostante far trasparire il carattere, sia nella figura, sia nella fisonomía della persona, o mostrando la ragione, che lo fa operare. Bisogna anche trasferirsi al tempo, al luogo, e ai costumi delle genti, che si rappresentano, e dar loro i vestiti proprj della Nazione e del secolo, in cui vissero; e in caso, che non si possano trovar monumenti ne' libri, che lo dicano, si procuri conoscere le Nazioni, dalle quali han preso i loro costumi, le loro leggi, le loro armi, o almeno le Nazioni remote, o vicine, donde han tratti gli usi, come i Greci dagli Egizj, o i Romani da' Greci, ec.; e perciò si hanno da leggere gli Autori, che trattano delle loro passioni principali, per formarsi una vera idea delle persone. Si può anche in qualche occasione trarre utile da' costumi presenti, perchè tutte le Nazioni in generale convengono nel fondo della Natura umana, e di rado differiscono interamente confrontando questi costumi con quelli degli Antichi, che meno si allontanano da esse. Bisogna altresì denotare il paese o cogli alberi, o col clima, o co' fiumi, o col mare, o cogli edifizj di sua Architettura, o col suo particolar gusto delle Arti; poichè sarebbe una strambalatezza metter l'Apollo di Belvedere in un edifizio di Babilonia, o una figura moderna in un Martirio d'un Santo di mille anni prima.

Bisogna anche pensare al sito particolare, per immaginarsi il lume del luogo, che conviene all'assunto, e

fare i mobili, e l'Architettura interiore, che sia propria allo stesso assunto; e considerar generalmente, che il Mondo non è stato interamente lo stesso in tempo di Caino, o di Enoc, come nel nostro; e che allora non si fabbricava coll'ordine Composito, e che gli ornamenti, e il lusso non erano in uso; e finalmente si ha da sapere in quali secoli si sono inventate le Arti, e le Scienze, o quando si sono introdotte in un paese, quando han fiorito, ed han goduto il più alto punto di perfezione, e quando incominciarono a decadere, fino a precipitarsi nella barbarie.

Non mi resta ora che parlar direttamente delle regole della composizione della Figura. Le regole da osservarsi in ciascuna Figura, sono principalmente il contrasto, o la contrapposizione de' membri, l'espressione, la convenienza, la qualità, e l'età delle persone.

Il contrasto, o sia contrapposizione de' membri, consiste, che se si vuole far andare avanti un braccio si deve far retrocedere la gamba dalla stessa parte, e anche l'altro braccio ha da retrocedere mentre la gamba da quel lato avanza. I due bracci non debbono avanzarsi ugualmente, perchè non si possono far retrocedere le due gambe senza far cadere la figura. La testa deve inclinare da quella banda dove il braccio è alzato, e voltarsi da quella parte dove la mano è più avanzata.

Niun membro ha da formar un angolo retto, nè mai due membri hanno da esser paralleli tra loro. Una ma-

no non deve venir mai interamente incontro all'altra, e niun estremo ha da essere in linea perpendicolare, nè orizzontale coll'altro, nè si ha da rincontrare un piede e due mani, nè i piedi ed una mano, che formino una linea retta: questo sarebbe un grand'errore.

Il Gruppo è un'unione di molte figure, le quali tutte han da legarsi fra loro. Si ha da comporre di numero imparo, come di 3, 5, 7, ec.. Di tutti i numeri pari, quelli che si compongono di due impari, sono i più tollerabili; ma i pari doppj non si possono usar mai con grazia. Quelli del primo ordine sono, per esempio, 6, 10, 14, ec., gli altri 4, 8, 12, ec.. Ogni Gruppo ha da formare una piramide, e nel tempo stesso ha da esser di forma rotonda il più che sia possibile nel suo rilievo. Le masse maggiori debbono essere nel mezzo del Gruppo, procurando sempre di mettere le parti piccole agli orli, per fare, che i gruppi riescano più gradevoli, e leggieri. Bisogna anche badare di dare la profondità proporzionata all'impianto del Gruppo, cioè di non mettere le figure in fila, affinchè risulti un'aria piacevole per la varietà delle grandezze delle forme, e de' giuochi, e degli accidenti del Chiaroscuro, che s'incontrano sempre in somiglianti casi. Si ha da osservar parimente, come ho detto di sopra, che non vi sieno mai molte estremità in linee rette, sieno orizzontali, perpendicolari, o obblique: che niuna testa s'incontri orizzontalmente, nè perpendicolarmente con un'altra: che niu-

no estremo, come testa, mani, piedi, possan formare una figura regolare, come triangolo, quadrato, pentagono ec.: che mai i due membri abbiano una distanza uguale fra loro, nè si veggano due membri, due braccia, due gambe di una stessa figura in iscorcio uguale: finalmente, che niun membro sia ripetuto; e se si mostra la parte esteriore della mano destra, bisogna far vedere la parte di dentro della sinistra, e si procuri mostrar sempre le parti più belle, che sono generalmente tutte le giunture, il collo, la spalla, il gomito, il polso, il fianco, le ginocchia, le tibie, il dorso, il petto. Queste parti sono belle per due diverse ragioni; perchè negli estremi si può mostrare molta espressione e scienza; e le altre, come il dorso e il petto dell'uomo, sono le più grandi, e le più belle per unire in un gruppo una gran massa d'un medesimo colore gradevole, com'è la carne, e per dare un grato riposo agli occhi, sia in chiaro, sia in oscuro. Nelle Donne qualunque parte nuda è molto gradevole a vedersi, tanto davanti, come di dietro, all'eccezione di quelle, che la decenza vuole occulte. Bisogna non ostante sapere, che occultando alcune parti con artifizio si aumenta la bellezza, e la grazia; poichè è certo, che un petto non interamente scoperto comparisce assai meglio, e lo stesso accade con altre parti, che nascoste hanno più grazia che se si vedessero interamente; onde chi fa delle nudità scoperte più dell'onesto non eccita ne' riguardanti che lubrichezza, senza riportarne

stima, perchè l'Arte non dipende da queste cose. Le ragioni, per le quali le Donne ignude in Pittura piacciono più degli Uomini, sono due. La prima è, che il loro colorito è più gradevole, e il chiaroscuro comparisce più rotondo, e per conseguenza le masse sono più graziose; e per questa ragione comparirà sempre meglio un Giovane bello, che un uomo robusto. La seconda ragione è perchè più facilmente vediamo Donne nude dipinte, che naturali; onde elleno ci compariscono più ideali de' corpi degli uomini, che siamo padroni di vedere quando vogliamo. V'è anche una terza ragione, che ognuno indovinerà.

Se fosse necessario mettere più Gruppi uniti si osservi la stessa regola, che io ho data per un Gruppo di numero imparo di figure, cioè di considerar di mettere un numero imparo di gruppi: nel caso però, che questo numero di grùppi, o di piramidi non abbia luogo per non essere il Quadro bastantemente grande, si potrebbe fare uno intero, e due mezzi ne' lati, procurando osservar la legge prescritta della profondità, e del numero delle figure. La figura principale deve star sempre nel gruppo di mezzo, e se molte sono ugualmente principali, si cerchi metterle tutte vicine al mezzo, e sempre nel secondo piano, e non mai nel primo, affinchè la si vegga circondata da altri oggetti, e si possa far risaltare fra loro per mezzo del Chiaroscuro, e della Prospettiva. Bisogna ancora, che la Composizione in generale faccia

sempre un semicircolo, sia concavo, o convesso, perchè in tutte e due le maniere si può collocare comodamente nel mezzo il principale, e il più brillante.

Conviene altresì aver riguardo generalmente alla varietà, cioè a far vedere tutte le parti più belle del soggetto in generale, e delle figure, senza però prendere il vizio di far sempre mostra di certe parti, e di nascondere altre. La varietà è una cosa molto essenziale, e per conseguirla si ha da procurare mostrar tutte le parti più belle dell'assunto, e di ciascuna figura in particolare, ma senza cadere nel vizio opposto. Quando si possa si mettono nella Composizione persone di ogni sesso, e di ogni età; il che produrrà una varietà gradevole nell'espressione, e nell'azione; e si baderà in oltre, che siavi simmetría, ed equilibrio fra una parte del Quadro e l'altra, ma senza metter peso sopra peso, nè peso contra peso in linea orizzontale, o perpendicolare.

§. VIII

DELLA GRAZIA.

La Grazia è quasi impossibile a definirsì; e perciò io ne parlerò solamente descrivendo gli effetti, che ella produce nell'Arte. E' certo, che ella non consiste ne' colori, nè nelle forme, nè nel Chiaroscuro, prendendo ciascuna di queste cose separatamente; ma ella è bensì in tutte queste cose unite insieme in modo, che se qual-

cuna ne manca, non può esservi più Grazia. Molti la confondono colla Bellezza, quando che questa non ne è che una parte, che risiede nelle forme. Altri con ugual equivoco la collocano nell'Armonía, la quale non ha connessione che con i colori, ed è l'ultima parte, poichè ha bisogno del Chiaroscuro per rendersi visibile. Neppure nel Chiaroscuro risiede la Grazia, perchè la funzione di quello è di mostrar il tondeggio, o il rilievo delle cose. Ciò non ostante conosciamo, che senza queste tre cose non si può ottener Grazia in Pittura, e molto meno senza la varietà; e perciò vediamo, che per bella che sia una cosa, se è sola non può avere Grazia; onde la Bellezza è una qualità subordinata alla Grazia.

La Grazia dunque, secondo io la concepisco, è di due spezie; una naturale e semplice, e l'altra composta. Quella della prima spezie si può trovare in tutte le cose, e confina colla Bellezza; l'altra risulta dall'unione di varie cose, che in loro hanno la prima Grazia, e formano con detta unione una terza cosa, che non è nè Bellezza, nè Armonía, e che c'incanta, riducendo tutte le altre a parti accessorie.

Non dico altro della sua essenza, e passo ad esporre come il Pittore potrebbe acquistarla. Tutte le cose, che si possono dipingere, hanno forma, colore, e per conseguenza chiaroscuro, luce, e ombre. Per rappresentarle dunque graziosamente è necessario dare a ciascuna

di queste parti molta varietà in loro stesse, e in questa guisa acquisteranno Grazia; osservando però di non mettere ugual varietà in cadauna di queste parti, perchè cessarebbe allora d'esser vera varietà, e mancherebbe il fondamento alla Grazia.

Questo si può dimostrare abbozzando un semplice contorno, o una semplice lettera, poichè variandola in forza, e in delicatezza potrà avere una grazia, che non ha nella sua forma, come si vedrà scrivendola di bella forma, ma di linea uguale in forza, e in grossezza. Per conseguenza la sua Grazia consiste principalmente nella varietà.

Per ragione di questa varietà ci danno anche piacere le cose nuove, le quali poi coll'avvezzarcisi non ci dilettano tanto, perdendo il merito della varietà; e per la stessa causa i vecchj sono meno sensibili al piacere della novità, per aver visto tanto, che non trovano più varietà, o bene di rado.

Per metter dunque questa Grazia nella Pittura, e piccare pel di lei mezzo i nostri sensi, bisogna presentare varietà agli occhi; poichè in questo modo si darà allo Spettatore il piacere della novità facendogli dimenticare una cosa per l'altra, togliendogli il disgusto prodotto dalla continuazione, e facendogli rimarcare il più rimarchevole nella varietà stessa, come vediamo accadere in un mazzetto di fiori, in cui una rosa, per esempio, si distingue tra molti altri fiori piccoli, i quali per un

istante faranno obblíare il grande, e lo sguardo passa dall'uno all'altro oggetto, godendo sempre della novità per la varietà delle differenti cose, cadauna delle quali ha in sè la sua Grazia naturale.

§. IX

DELLA GRAZIA NEL CONTORNO.

La Grazia del Contorno consiste in quello, che chiamiamo Eleganza, la quale è la facilità unita alla varietà delle forme. L'eleganza si può trovare anche dove non è correzione, perchè questa corrisponde alla Bellezza, e quella alla Grazia.

Per ispiegar questo addurrò l'esempio di tre Pittori famosi, Correggio, Caravaggio, e Rubens, i quali sono in ugual grado distanti dalla rigorosa Bellezza, o almeno dalla correzione; ma in quanto alla Grazia, e all'eleganza differiscono infinitamente. Caravaggio non avea nè varietà, nè correzione; e perciò il suo Disegno non vale nulla. Rubens era privo di Bellezza, e d'ogni correzione, ma avea più varietà del precedente; e perciò è più sopportabile. Correggio malgrado qualche scorrezioncella possedeva tal varietà, eleganza, e Grazia, che fa dimenticar quel difetto; e con questi pregj ha prodotto un Gusto particolare di Disegno, che sarebbe il più nobile, e il più bello, se non peccasse un poco d'uniforme; e questa parte fu quella, che più addottarono i Caracci.

Convien dunque separare nel Disegno l'Eleganza dalla Grazia, perchè questa consiste nella unione della stessa eleganza colla varietà; e qualunque delle due cose che manchi non si potrà chiamar Grazia. L'eleganza consiste in fuggire tutti gli estremi nelle forme, e in un certo equilibrio fra i contorni concavi, e i convessi. Rubens abusò delle linee convesse, che rendono pesanti, e ordinarie le forme. Correggio al contrario unì i contorni concavi ai convessi con tal proporzione, che conseguì la somma eleganza, e leggierezza. Caracci nell'imitarlo non seppe mantener detto equilibrio, e inclinò troppo ai convessi.

Tutte queste osservazioni si possono fare sopra le Statue antiche, e senza uscire dal Palazzo Farnese, considerando il differente gusto, che è tra il famoso Ercole Glicone, e l'altro, che gli è a lato, e tra le parti originali del primo, e quelle, che gli sono state modernamente ristaurate. La stessa osservazione si può fare nella Flora dello stesso Palazzo, e il Commodo, cui manca ogni eleganza. L'Ercole, che è del gusto sublime, malgrado la sua grandezza e forza, pare leggierissimo mirato da lontano, e le altre Statue, benchè men grandi, e grosse, compariscono pesanti e ordinarie. Questa medesima riflessione si può ripetere nel vedere le altre Statue di primo ordine, l'Apollo, il Laocoonte, ec., e si conoscerà la differenza tra il gusto Greco, e quello, che si chiama Romano, in cui si trova sempre una spezie di durezza, e un difetto d'eleganza.

Se Domenichino avesse posseduta questa parte sarebbe eccellentissimo; ma la privazione d'eleganza gli è di gran danno. Raffaello sarebbe riuscito elegante al sommo grado se si fosse mantenuto un poco più tondarello, cioè se in alcune parti non avesse allungate troppo le linee rette: fu però insigne nella proporzione della varietà delle linee; e senza quella imperfezione avrebbe uguagliato gli Antichi di primo rango. Dalla stessa cagione proviene, che egli fu men felice nelle figure delicate delle Donne e de' Putti, e al contrario fu ammirabile nella natura nervosa de' Vecchi, de' Filosofi, degli Apostoli, ec.; ma quando voleva esser grazioso cadeva nel tondo, e nel piatto. Michelangelo non deve esser citato in quest'Articolo dell'Eleganza, perchè non la conobbe affatto; e siccome coloro, che pretesero imitarlo, sono in ciò anche più diffettosi di lui, è inutile farne menzione. Si ha d'avere per regola generale, che senza varietà non si può dare eleganza; e benchè taluno tondeggi bene, se non equilibra il suo tondeggio nel resto delle forme non conseguirà mai questo intento; e questo fu il difetto capitale di Rubens. Insomma qualunque forma, che si ripeta troppo, distrugge l'eleganza, e all'incontro si conseguirà col cambiare le forme prima che sieno perfettamente definite; poichè se si finissero, potrebbero far varietà sì, ma non già eleganza. Perlochè dovendo fare, per esempio, una forma rotonda, prima di compiere il mezzo circolo converrà tor-

cere un poco la curva, e terminarla col fare un angolo ottuso. Nella Natura, che serve al Pittore, niente è perfettamente rotondo, nè quadrato, e tutto è un'alternativa continua di figure. Le altre circostanze, che corrispondono ai contorni, spettano alla Composizione, e si esporranno in quell'Articolo.

§. X

DELLA GRAZIA NEL CHIAROSCURO.

Avendo stabilita la Grazia nell'elegante varietà, vediamo come si deve rintracciare nel Chiaroscuro. Anche nel Chiaroscuro si è detto dover le masse di luce, e di ombre essere di differente forza, e grandezza. Facendole in questa guisa dovranno produrre varietà, e per conseguenza grazia. Entriamo in qualche dettaglio.

Abbiasi dunque cura di scegliere un lume principale, e di metterlo in quel luogo, che si vuol fare più cospicuo, e più brillante, e si procuri, che in tutto il Quadro non sia altro lume consimile, nè di ugual forza, e facendo lo stesso nelle ombre si conseguirà una Grazia grande nel tutto dell'Opera.

Fatto questo distribuiscansi le mezze-tinte in differenti gradi, in maniera, che servano per far risplendere i due suddetti maggiori estremi, e stiasi attento di non lasciarsi abbagliare da un certo falso Chiaroscuro brillante, che ha ingannato molti Pittori, perchè dà molto ri-

lievo, e forza alle cose, cioè facendo opposizioni violenti, congiungendo due estremi, come il maggior chiaro, e il maggior oscuro; il che distrugge tutta la grazia, e l'effetto delle mezze-tinte, e quel ch'è più fa perdere la grazia allo stesso colorito; poichè, siccome ho detto, i due estremi, il Bianco, e il Nero, non sono veri colori, e per dar grazia ad un Quadro bisogna, che tutte le cose, che vi sono, sieno più o meno visibili, affinchè vi sia una perfetta varietà, in cui consiste la Grazia; e questa non si ottiene senza una grande attenzione nella degradazione de' chiari, e degli oscuri.

Si ha anche da osservare il valor de' colori, come si è detto nell'Articolo del Colorito, poichè essendo ogni chiaro assai più gradevole che l'oscuro, non si deve distrugger la grazia d'un sembiante, nè di un panneggiamento chiaro coll'opporgli un oscuro forte, colla mira di dargli maggior forza, come fanno ordinariamente tanti Pittori, e come fece il Guercino. Convien dunque conservare a ciascuna cosa il suo carattere, e valor proprio, e fin alla carne chiara dare ombre corrispondenti, e per fondo cose anche più degradate, conservando così l'unione colla varietà, poichè sarebbe ridicolo fare un abito bianco colle ombre tutte nere, non potendo quel colore mutar la sua natura, nè alterare il suo proprio chiaro, e oscuro.

La prima ragione perchè le cose chiare ci piacciono viene dalla stessa Natura. Il chiaro rassomiglia alla luce,

la quale ci serve in molto: onde i Pittori, che sono ombrosi nelle loro Opere, lo sono anche nelle loro idee, e nel lor carattere, perchè tutto questo è nel temperamento.

Convien dunque dare ai Quadri tutta l'allegría, che si può; e se la necessità porta di rappresentare qualche assunto malinconico all'aria aperta, si badi di far venir la luce molto da fianco, affinchè produca molta ombra.

Insomma senza espressione non si può aver proprietà; senza proprietà non bellezza; e senza bellezza non si dà grazia: onde se si disegna una Donna come un Uomo, per quanto bello sia, non avrà proprietà, nè bellezza conveniente all'oggetto, nè grazia.

§. XI

DELLA GRAZIA NELLA COMPOSIZIONE.

Ho più volte detto, che in tutte le parti la varietà forma la Grazia; ora spiegherò come si conseguisce questa varietà nella Composizione. Bisogna dunque considerare, che la varietà deve andar congiunta colle altre cose, che ho detto esser necessarie per la buona Composizione, osservando le quali niun impedimento troverà la varietà, perchè la nostra Arte è molto libera, e possiamo trarre partito da tutte le cose. Tutto l'errore di molti Pittori, che non sanno unire la ragione col gusto, proviene dall'applicarsi più all'accessorio, che al

principale. Per evitar questo abbiasi l'attenzione di disporre sempre prima d'ogni altra cosa la figura principale, e di darle tutta la nobiltà, e proprietà, che richiede il suo carattere. Di là si passerà a disporre la principal persona di ciaschedun gruppo, e subito ciascuna figura in particolare, badando di non fare niuna cosa se altro di più principale resta da farsi. Con questo metodo si abilita l'ingegno a concepir tutte le parti con distinzione, e si conosce più facilmente se si è caduto in qualche errore, o in qualche ripetizione. Fatto questo si esamini tutta l'Opera, e veggasi se vi si sono osservate tutte le regole stabilite per la Composizione, e sicuramente vi si troveranno comprese la proprietà, e la varietà necessarie perchè tutte le çose dipendano le une dall'altre.

In qualunque Quadro si ha da procurare, per quanto si può, d'introdurre ogni sorta di età, di sessi, e di stati, e le differenti impressioni, che le cose esterne possono produrvi: in questa guisa si conseguirà la proprietà, e con essa la varietà, la bellezza, e finalmente la grazia. Se a questo si aggiunge il dare a ciascuna figura i vestimenti, che le corrispondono pel suo stato, pel sesso e per l'età, coll'osservarvi le regole del Chiaroscuro, del Disegno, ec., si avrà nel Quadro una maravigliosa varietà di bellezze particolari, la di cui unione comprenderà il più bello spettacolo, e la grazia più perfetta.

In quanto alla Proprietà si ha da avvertire, che se occorre dover dipingere qualche oggetto, che in sè stes-

so non abbia grazia, è necessario procurargliela col far belle, e più cospicue le parti, che gli sono più a proposito. Per esempio, non si dà di più brutto tra le figure umane quanto i Satiri, i Fauni, i Centauri, i Tritoni, e ciò nondimeno si può dar loro bellezza, e grazia, studiando la proprietà delle lor nature. Nelle parti umane d'un Centauro si può mostrar la forza d'un Cavallo individuando le ossa più fortemente che in un Uomo: nel Satiro si farà conoscere l'aridezza della sua natura caprina: in un Tritone la leggierezza, la sottigliezza della pelle, e la sua viscosità, e i muscoli senza apparenza di quella sostanza calda, che proviene dal sangue, che gonfia negli animali sanguigni le vene, e le carni. Lo stesso si deve intendere di tutte le altre cose, nelle quali osservando la proprietà si conseguirà la unione della varietà, donde nasce la Grazia.

§. XII

DELLE PROPORZIONI DEL CORPO UMANO.

Sono infinite le descrizioni delle proporzioni del Corpo Umano, ma appena una accorda coll'altra. Quelle, che io ho vedute, sono poco chiare, nè credo, che possan dare ai Pittori una giusta idea. Oltre a ciò alcuni Autori hanno limitato troppo le combinazioni, che potrebbero produrre una proporzione uniforme nelle figure. Altri, fra' quali Alberto Duro, hanno spiegata una grande quantità,

e varietà di proporzioni; ma non servono a nulla, se non per chi voglia imitare il suo gusto. Dirò dunque anch'io qualche cosa in questa materia, che possa servire a tutti i gusti, fondandola perciò nella Natura e nell'Arte.

Ordinariamente si ripartisce la Figura in un determinato numero di teste, o di faccie; ma questo metodo sarà buono per gli Scultori solamente, e non già per i Pittori, che non veggono mai giusta la grandezza delle teste, perchè la Prospettiva ne asconde almeno un terzo della quarta parte superiore; e la larghezza de' membri non può misurarsi con esattezza, come la misurano gli Scultori, perchè comparirebbero magri, e stretti su la superficie piana in confronto di quel, che compariscono per la Prospettiva; poichè vedendo noi tutte le cose con due occhi, vediamo il contorno delle cose maggiore del giusto diametro; e questo succede tanto nel naturale, come nelle Statue, ma non già nella Pittura. Gli Antichi osservarono anche questo; e perciò vediamo, che ne' Bassi-rilievi sono più grossi che nelle Statue; intendo di que' Bassi-rilievi belli paragonati colle Statue contemporanee.

I Pittori hanno bisogno di usare varietà infinitamente più che gli Scultori, e per conseguenza hanno meno soggezioni. Raffaello, che in un certo senso non fece altro che moltiplicarci il gusto degli Antichi del secondo ordine unendolo con una certa verità, che non ha la Scultura, si servì, fosse per regola, o per gusto, di

ogni sorta di proporzioni, senza potersi decidere, che l'una sia migliore dell'altra; ed io conosco qualche sua Figura, che ha poco più di sei teste e mezzo; proporzione, che non sarebbe soffribile in altri che in Raffaello.

La fabbrica del Corpo Umano ha una simmetría tale, che dà l'idea del suo movimento; e questa concordanza di membri è quella, che si ha da osservare per potere produrre quell'effetto, che si chiama Correzione di Disegno. Vado dunque a parlar di questo succintamente, proponendo quel, che si deve fare per ottenerlo.

Determinata la Figura, che si vuol fare, si disegnerà la testa di grandezza ad arbitrio, osservando non ostante per regola, che la maggior testa, che possa soffrirsi in Pittura, è la nona parte della figura, e la minore una sesta: queste due dimensioni sono i due estremi, essendo l'ordinario un'ottava, o una settima parte. Si farà poi il collo uguale alla metà della testa .....

NOTA
DELL' EDITORE.

Per quanto siasi studiato con indicibile impegno di estrarre dagli abbozzi di MENGS *le regole, ch'egli voleva dare su le proporzioni del Corpo Umano, non è riuscito possibile comporre da' suoi frammenti qualche cosa, che possa soddisfare, e servir di regola in una materia così importante, e delicata; onde si è creduto conveniente sopprimere il restante di questo Capitolo, per non esporci a proporre per regole qualche errore.*

Chi volesse le proporzioni della sola testa potrebbe ricorrere a Winckelmann, dove spiega il sistema di MENGS *nella prima edizione della sua* Storia dell'Arte; *ma io credo, che neppure Winckelmann comprendesse bene questa materia, e il suo Traduttor Francese compì di sfigurarla; cosicchè nell'ultima edizione di quel libro è quasi soppresso quest'Articolo. Parlo della traduzione Italiana, pubblicata recentemente in Milano, nella quale mi pare, che siasi finito di confondere, e di storpiare il povero Autore..*

INDICE.

Lezioni pratiche di Pittura.

FINE DEL TOMO SECONDO.

TAVOLA
DELLE MATERIE
CONTENUTE NE' DUE VOLUMI.

I Numeri Romani I *e* II *indicano il Tomo, e le Cifre Arabiche quello delle pagine.*

A

B

C

D

E

F

G

I

L

M

N

O

P

R

S

CON APPROVAZIONE.

		ERRORI	CORREZIONI
Tomo II.			
Pag. 8	*lin.* 12	che gli furono	che loro furono
39	23	si faccino	si facciano
77	7	la Madonna	la Maddalena
129	15	non ebbero	non vi fu
286	24	definite	finite .